العدد الحادي عشر/ أكتوبر 2022م

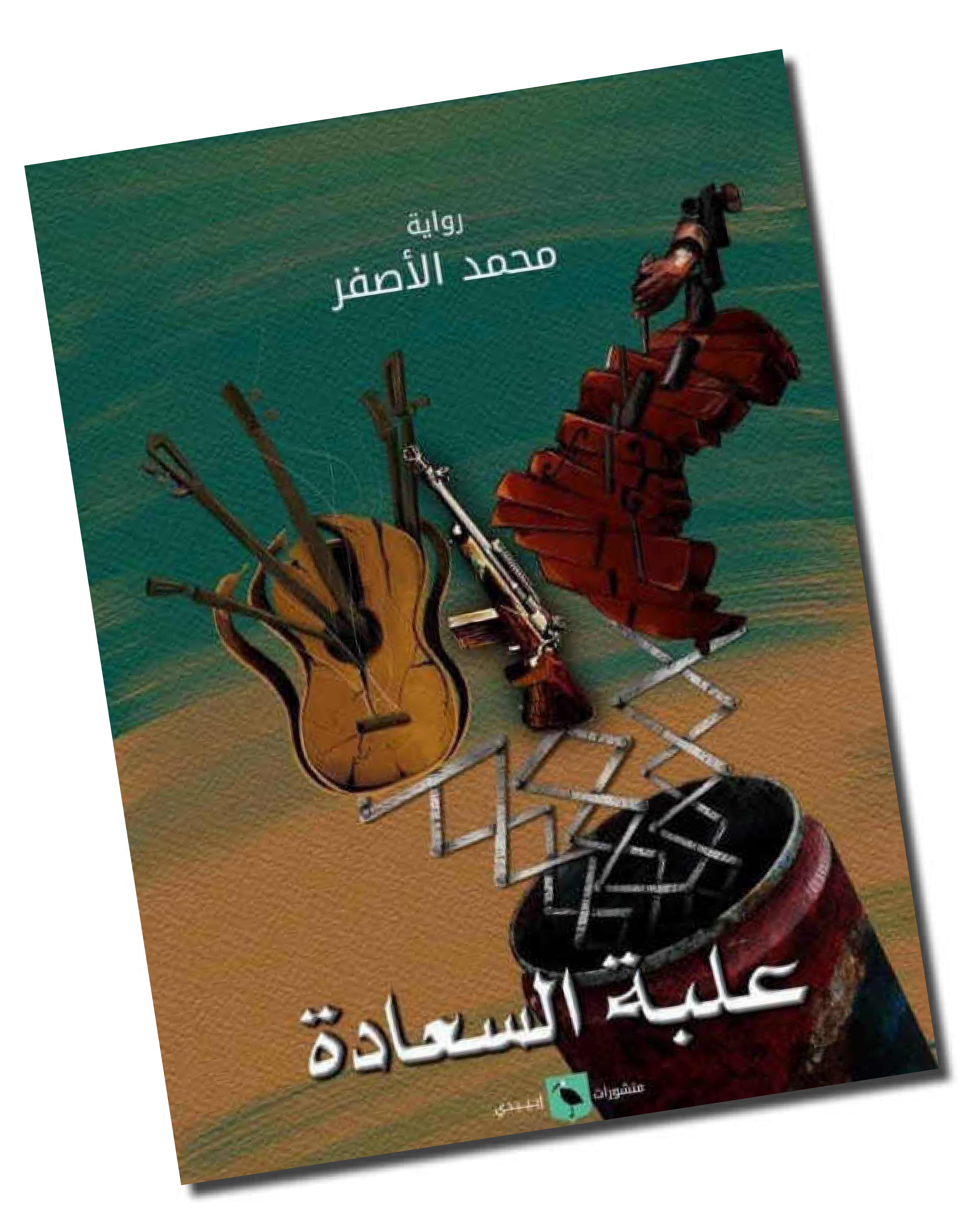
نقد 21

مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتا بصيغة PDF

NAQD 21
Critic Magazine
OCT 2022

مجدي أحمد علي

مخرج الصدمات الفنية


رواية
محمد الأصفر
علبة السعادة
منشورات

افتتاحية:

تقديس الأسطورة!

مُنذ عدة أيام ظهر المُمثل فكري صادق مع الإعلامية لميس الحديدي باعتباره مُكرما في الدورة الأولى لمهرجان الدراما المصرية على قناة On مُباشر، وفي سياق الحديث عن الذكريات الفنية للمُمثل، تحدثا عن فيلم "سلام يا صاحبي" للمُخرج نادر جلال 1987م، الذي كان من بطولة كل من الراحل سعيد صالح، والمُمثل عادل إمام.

هنا علقت لميس الحديدي في جملة اعتراضية على الفيلم باعتبار أن فكري صادق مثّل الفيلم مع عملاقين في التمثيل، لكن صادق قال: أنا بالنسبة لي، عادل إمام، سعيد مُمثل عادي، عادل لن يُكرر، فيه كتير زي سعيد صالح، إنما هو عادل إمام. الله يرحم الجميع، خلينا نتكلم في الأحياء.

إذا ما تأملنا ما قاله صادق بإمعان وموضوعية سيتأكد لنا أنه قد قال رأيا عاديا، وسواء كان يرى سعيد صالح مُمثلا جيدا أم سيئا، أم عاديا فهذا هو رأيه الذي يراه، ولا ظلم فيه أو تعدٍ منه تجاه الراحل سعيد صالح، وعلى افتراض أنه يراه لا يصلح في الأساس للوقوف أمام الكاميرا- رغم ما في الرأي من تطرف وعدم حيادية- فهو رأيه الذي لا نرى فيه أي إساءة للراحل سعيد صالح.

لكن، بما أننا بتنا نعيش في مُجتمع يقدس الأساطير، مُجتمع يعيش على الرأي الواحد، ولا يرى له بديلا- تماما كرجال الدين الذين يمنعون الآخرين من النقاش في أمور الدين وإعمال العقل أو الذائقة- فلقد ثار عدد لا يُستهان به من جمهور سعيد صالح، فضلا عن أسرته، وانقلبوا على فكري صادق، واتهموه بالكثير من الاتهامات منها أنه مُجرد مُمثل كومبارس، لا يحق له الحديث عن الأسطورة المُقدسة سعيد صالح إلا بما يحبونه ويرونه فيه!

نحن الآن أمام مُجتمع سلفي التفكير، يرفض رفضا تاما الاختلاف، مُجتمع يرغب في كل أفراده أن يكونوا نُسخا مُكررة من بعضها البعض، حتى أنه يتحول بسرعة كبيرة إلى مُجرد مُتتالية عددية لشخص واحد، وإذا ما اختلف أحدهم عن المجموع الجمعي؛ تكون الطامة الكبرى، ومن ثم يواجهون المُختلف بقسوة وحدة تكادا أن تقتربا من الرغبة في القضاء عليه أو قتله لمُجرد اختلافه عنهم!

صحيح أن فكري صادق بدوره قد مارس صناعة الأسطورة وتقديسها، مثله في ذلك مثل المُجتمع المُحيط به، والذي هاجمه بضراوة مُنقطعة النظير حينما قدّس عادل إمام وصنع منه أسطورة فنية لا يمكن المساس بها، لكن مُنطلق رفض الاختلاف القائم عليه المُجتمع الآن في حد ذاته هو أمر مُدمر للجميع، ولا يمكن أن يعطي الفرصة للنقاش أو الاختلاف؛ ومن ثم يجعل الجميع عاجزين عن ابتكار أي شيء- والاختلاف في جوهره هو السبب في أي أفكار جديدة، أو مُمارسة الخيال أو البحث العلمي- أي أننا نحول أنفسنا إلى مُجتمعات راكدة، آسنة، مُتعفنة بما نمارسه من اعتقادات وقيود نحاول فرضها على أنفسنا، وعلى بعضنا البعض طوال الوقت!

فعادل إمام- من خلال توجه موضوعي وحيادي- لم يعد يصلح للتمثيل مُنذ سنوات طويلة، وكان من الأحرى به التوقف عن التمثيل مُنذ ما يقرب من الربع قرن؛ من أجل الحفاظ على قيمة ما قدمه من أعمال فنية، بعدما أصابه التخشب، والعجز عن الخروج من شخصية واحدة يكررها في كل أعماله الفنية، أي أنه قد فقد الابتكار والمقدرة على أداء الأدوار المكتوبة له، وبالتالي بتنا نرى عادل إمام الحقيقي على الشاشة في كل أدواره بدلا من رؤية الشخصية التي من الحري به تقديمها، أي أن إمام الذي يتحدث عنه فكري صادق لا يصلح للتمثيل، وعادي أيضا كما وصف سعيد صالح، لكن بما أن ثقافتنا اليوم هي صناعة الأساطير والأكاذيب، ثم تقديسها باعتبارها كتابا مُقدسا، فلقد جعلت فكري صادق يقع في نفس الفخ الذي وقع فيه أمام عقلية القطيع الاجتماعي، وبالتالي ارتكب كل من الطرفين ذات الخطأ!

لم يقتصر الأمر على جمهور سعيد صالح، بل تخطاه بشكل فيه الكثير من الحماقة وعدم الاحتكام للعقل، وتحت تأثير السطوة الكبيرة لجمهور السوشيال ميديا من الغوغاء والجهلاء؛ اضطر أشرف زكي، رئيس نقابة المهن التمثيلية، إلى تحويل صادق إلى التحقيق تحت دعوى الإساءة إلى زميل راحل من زملائه!

إن الفعل الذي أقدم عليه أشرف زكي يُدلل بوضوح على أنه لم يلجأ إلى إعمال العقل قبل اتخاذه لقراره، بل يُدلل على أنه قد فضّل الارتكان إلى السهولة، وعدم الاصطدام مع المُجتمع السلفي الفكر، وجمهور الغوغاء الذين يتميزون بالصوت العالي مُكتسبين من خلاله سطوة اجتماعية كبيرة، وبالتالي تم تحويل المُمثل إلى التحقيق رغم أنه من حقه إبداء رأيه في أي إنسان، وأي شيء، ما دام إنسانا عاقلا لديه عقل يفكر به.

لم يتوقف الأمر عند ذلك، بل صرحت شيماء فرغلي- أرملة سعيد صالح الأخيرة- بأنها قد اتخذت إجراء قانونيا بتقديم بلاغ للنائب العام ضد فكري صادق تحت دعوى أن "النجم والإنسان الخلوق المُحترم سعيد صالح ميتقالش عليه كدا"!

كما غضبت ابنته- هند- مما أدلى به فكري صادق لا سيما بعدما ظهر له تسجيل صوتي يتحدث فيه عن تعاطي سعيد صالح للمُخدرات، وسجنه لعدة سنوات بسبب المُخدرات وهو ما يجعل منه قدوة سيئة للمُمثلين، والجمهور.

إن التسجيل الصوتي لفكري صادق يحمل ثلاث معلومات منها الدقيق، ومنها المُلتبس، أما عن الدقيق- وهو ما نعرفه جميعا، ولا يمكن إنكاره، ولا أراه شيئا مُشينا لسعيد صالح، أو يقلل من قيمته الفنية أو قدره كإنسان- أنه بالفعل كان يدخن الحشيش، أما المعلومة المُلتبسة على صادق فهي أن سعيد صالح تم سجنه بسبب المُخدرات، في حين أن سعيد صالح كان وطنيا صادقا، ويمارس الكثير من السياسة من خلال فنه الذي يقدمه، وكثيرا ما كان يخرج عن النص المسرحي من أجل التعليق السياسي على ما يحدث من حوله، ففي مسرحية "لعبة اسمها الفلوس" 1983م خرج عن النص ليقول: أمي اتجوزت 3 مرات، الأول أكلنا المش، والثاني علمنا الغش، والتالت لا بيهش ولا بينش. حيث كان يقصد بالأزواج الثلاثة لأمه رؤوساء مصر السابقين مُنذ جمال عبد الناصر حتى الرئيس الراحل محمد حسني مُبارك؛ وهو الأمر الذي أدى إلى سجنه، أي أنه لم يكن بسبب المُخدرات، بينما كانت المعلومة الثالثة هي غضب صادق لأن سعيد صالح كان من أكثر المُمثلين الذين اشتركوا في موجة أفلام المقاولات في الثمانينيات!

إن اشتراك صالح في هذه الأفلام- رغم ضحالتها- حق من حقوقه كمُمثل وإنسان، كما أنه لم يكن الوحيد صاحب الباع الطويل الذي اشترك في هذه المهزلة، بل كان منهم الراحل سمير غانم، ويونس شلبي، وإسعاد يونس وغيرهم، وليس معنى اشتراك أي مُمثل في هذه الأفلام أن يُقلل هذا الاشتراك من قيمته الفنية كما يرى صادق.

إن ما يدور من حولنا الآن أمر شديد الارتباك، ومحاولة جادة لتسييد الرأي الواحد، وتقديس كل أسطورة نقوم بصناعتها، وهو لن يؤدي بنا في نهاية الأمر إلا إلى أننا سنتحول لمُجتمع آسن، راكد، مُتكلس سنسبح في مياهه العفنة- تماما- كالديدان والطفيليات!

محمود الغيطاني

العـدد الحادي عشر
أكتوبر 2022م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا

تشكر أسرة المجلة المصور
يوسف السباعي على مساهمته القيمة
بمجموعة صور ألتقطت خصيصا للمجلة
في ملف السينما
للمخرج/ مجدي أحمد علي

لوحة الغلاف
المخرج/ مجدي أحمد علي
بعدسة الفنان: يوسف السباعي.







رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com

مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

الموقع الإليكتروني
www.naqd21.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

فهرس العدد:



نقد
21
العدد الحادي عشر/ أكتوبر 2022م
NAQD 21
Critic Magazine
مجدي أحمد علي
مخرج الصدمات الفنية

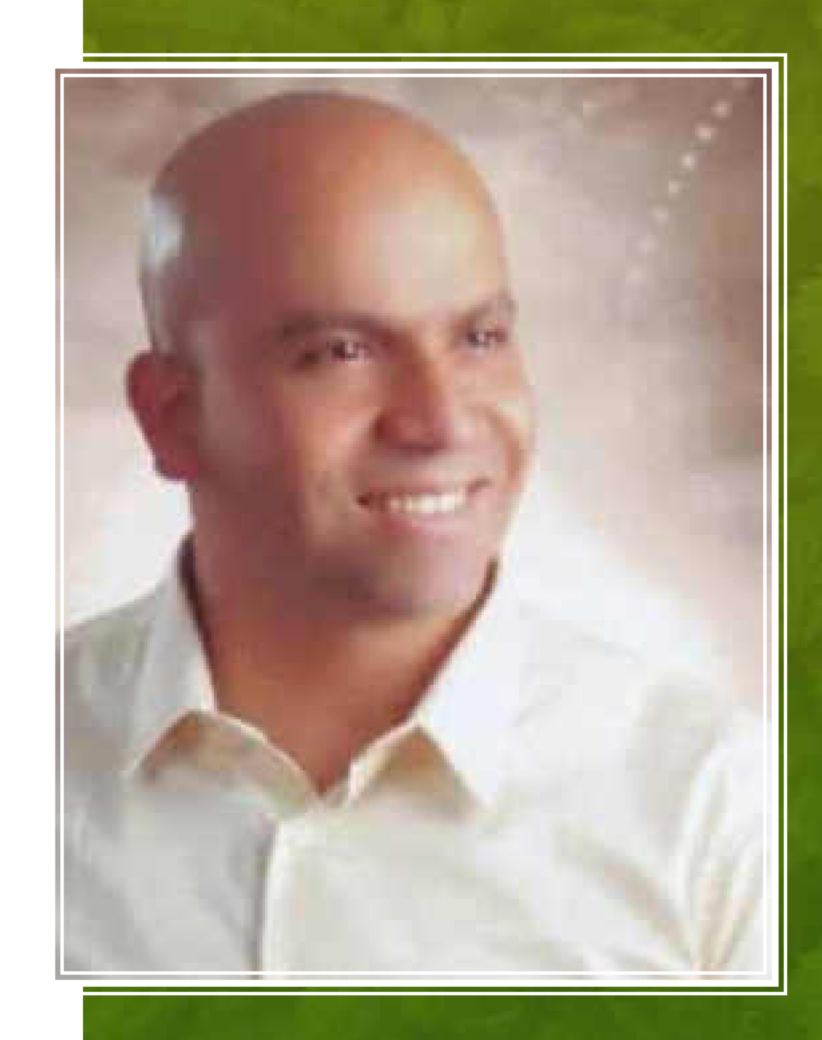



ملف الأدب
محمد عبد المنعم
زهران



أدب

توحد الروح والجسد في مجموعة "حيرة الكائن"



د. سعيد الوكيل

مصر

تتكون مجموعة "حيرة الكائن" لمحمد عبد المنعم زهران من إحدى عشرة قصة تتوسطها تمامًا القصة التي تحمل المجموعة عنوانها. ولم يأت الأمر اعتباطًا، بل يبدو كل شيء مُخططًا داخل هذا العمل البديع في تكوينه الكلي وتفاصيله الدقيقة. ولعل العنوان يشير كذلك إلى الملامح الأساسية لرؤية الكاتب للإنسان وموقعه في العالم.

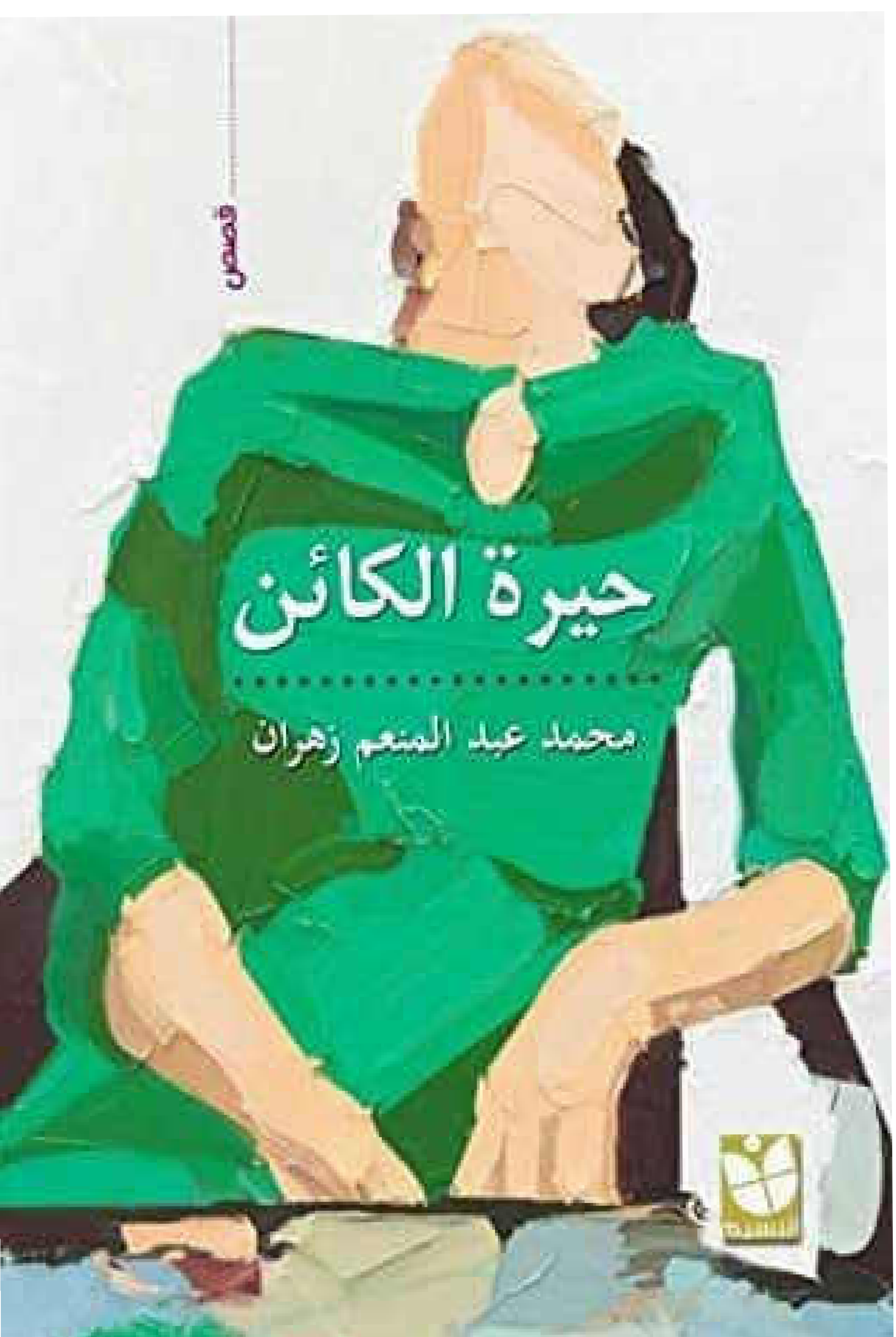
تتبنى هذه المجموعة بوضوح رؤية توّحد بين الروح والجسد، لكنها في قصة "حيرة الكائن" على وجه الخصوص تفصل بينهما على نحو إجرائي فني يكشف في النهاية عن التوحد ويؤكده. وهي الرؤية التي تتبدى كذلك بوضوح في أول قصص المجموعة، وهي "فردوس"، حيث نرى الشخصية المحورية تتعرض لضربات قاهرة متوالية من كل المُحيطين بها، بل تعاني من آلام جسدية، ويظهر في جسدها ورم، لكن فردوس- التي تحمل بداخلها روحًا رقيقة مُرفرفة- لا تلبث أن ينبت لها جناحان، لنرى مشهدًا ساحرًا لا يمكن أن تتفاداه عينا القارئ أو يغفله وعيه:

"فجأة ظهر من كتفيها المتورمين نتوءان ما لبثا أن استطالا حتى اخترقا الملابس. رأى الجميع جناحين أبيضين ينفردان ويتسعان، في كل كتف جناح، لزج ولامع كأنما خرج من بيضة، كان ثمة صراخ يصدر من النساء من أفواههن، والرجال تراجعوا في ارتجاف، تحرك الجناحان الآن، وجهها مازال هادئًا باسمًا يرنو مُتلفتًا في بطء، ارتفع جسدها قليلًا عن الأرض، نظرت إلى جناحيها، تأملت الشارع، كل رجل وكل امرأة، نظرت طويلًا إلى أمها التي انهارت بجوار الحائط، ثم أغمضت عينيها، تحرك الجناحان في عنف فخلفا غبارًا، وطارت فردوس، طارت إلى أعلى، إلى أعلى، بعيدًا في عمق السماء حتى اختفت. وكانت تظهر كل ليلة في كل عام فينتظرونها في الشوارع والشرفات" (ص 25 – 26).

هذه الرؤية للإنسان في العالم تتبدى في قصة "حيرة الكائن" لتكشف عن مُجمل رؤية المجموعة، لكن تلك

الرؤية لا تأتي جامدة أو تقريرية، ولا تقدم علة نحو فكري أو فلسفي جامد، بل تتوسل بكثير من التقنيات السردية والأسلوبية المُتميزة بالغة الرهافة والتعقيد لينقل رؤيته.

يُلاحظ ابتداءً أن الراوي في القصة عليم بكل شيء، وهذه الحالة تبدو ضرورة لأجل التعبير عن كيانين لا يمكن التعبير عنهما إلا على هذا النحو.



تبدأ القصة بجملة تقريرية صغيرة: "كان العجوز نائمًا ومات". إنها تضع بين أيدينا ما يشبه قصة مُكتملة، لكن تفاصيلها كلها غائمة، كأن الراوي يفاجئ القارئ ويكشف أمامه هوة شاسعة من الفجوات والأسئلة، لكنه لا يحيله إلى الماضي ليكشف عن تلك التفاصيل، بل يدخلنا إلى مشهدية اللحظة، كاشفًا عن انفصال الروح عن الجسد ومحاولتها الخروج من الحجرة، حتى تيأس من إمكان الخروج، فتعود إلى الجسد أملًا في أن يقوم العجوز فيفتح الباب أو الشباك لتتمكن الروح الحبيسة من الخروج. وهنا يتبين لنا تخييل جديد غير مُعتاد للروح؛ فهي تبدو ذات تحيز مكاني، بدليل عدم قدرتها على النفاذ عبر الحواجز، أو كأنها لم تتخلص بعد من علائقها الجسدية التي كانت تنتمي إليها حتى عهد قريب.

وتظل الأحداث تدور في ثنايا القصة كاشفة عن مُراقبة الروح لذلك العجوز، بحيث تجد الفرصة المُلائمة لمُغادرة جسده، لكنها تتأخر في ذلك لأسباب تبدو إنسانية جدًّا، وتجعل الروح تتصرف كأنها كيان يفكر بقلب إنسان، أي أنها لم تنفصل عن الطبيعة التي كانت كامنة فيها. العجوز يغادر الحجرة متوجهًا نحو النهر، فتترقب الروح أن يأخذ وضعًا مُناسبًا يتيح لها أن تغادره في سلام، لكنه "يندفع تجاه الماء بسرعة ولهفة كرجل يرتمي في حضن امرأة لم يعرفها قط، بل ويجهل أعماقها وأسرارها وما ترمي إليه. كنت أعرف أن الوجود في الجسد يفرض أشياء لا يمكنني التعبير عنها مُطلقًا، يبدو كوجود بقعة ماء ولجت قطعة اسفنج جافة، إلى كل ذرة فيها. هكذا تتسلل حرارته، دفئه، ارتعاشات لحمه الحي، صوت تدفق الدم في العروق. كنت انعتقت من كل شيء، الآن تغمرني كل

أن يعرف إلى أين تنظر، ورآها تنظر إليه أيضا، وتذكر أنها طوال الوقت تمسك بكفه، وسمع صوت أنفاسها قريبة؛ فنام. أسندت رأسها على كفه المفتوح ونامت أيضا". (ص73)

لا يشغلنا النص كثيرًا بما إذا كان هذا النوم هو البوابة الأخيرة إلى موت كليهما وخروج الروح أخيرًا أم لا. إنه يترك النهاية مفتوحة، ولا ينشغل بالأحداث والشخصية ومآلها، بل بتلك الجدلية التي أظهرتها القصة وتجلت كذلك في المجموعة كلها، وهي جدلية الجسد والروح.

تنتهي القصة على هذا النحو من دون معرفة مصير الروح؛ هل غادرت أم سكنت. ولك أيها القارئ الحق في أن تؤول كما تشاء، بعد أن تكون روحك قد تأملت وتألمت وتفاعلت مع هذا النص الجميل، لهذا المُبدع الذي يستحق من الناقد أن يعيد دراسته في سياق آخر يليق بإبداعه الأدبي شديد التميز والأصالة.



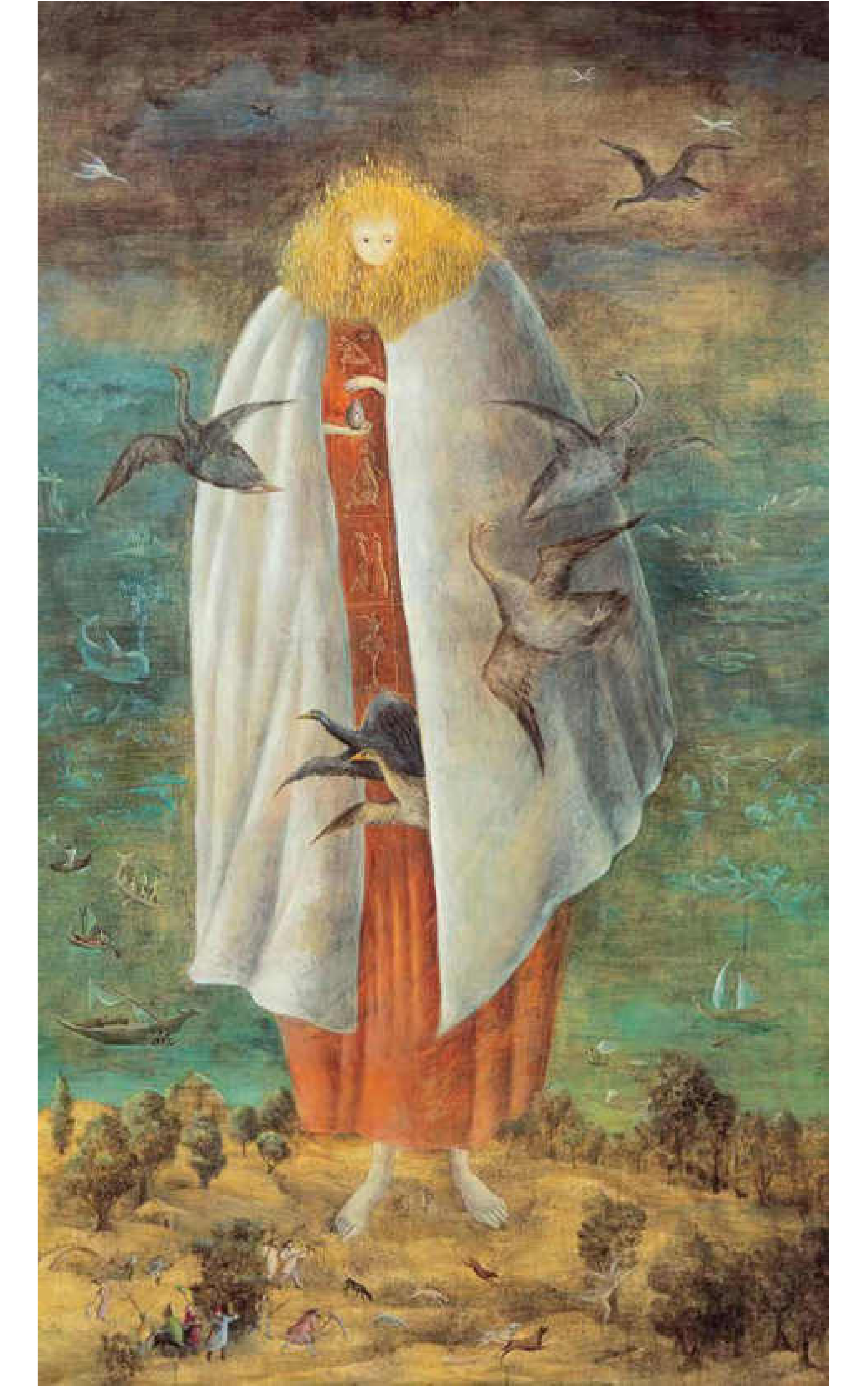
محمد عبد المنعم زهران

هذه الأشياء دفعة واحدة، كل هذه الوشائج الدقيقة وأخرى غيرها، بدت كعاصفة ماتت من زمن سحيق وظهرت فجأة، وكان علي مقاومتها". (ص 68).

إن هذه الحالة من الانتشاء تدفع الروح إلى الاستمرار وعدم المُغادرة: "أن أخرج الآن ليس طيبًا- هكذا ألحت فكرة شفافة لم أستطع مقاومتها، كانت تحنو تجاه جسد بعيون مُحدقة تحاول الفهم، يتخبط في الهواء ويقاوم الشمس بلا جدوى". (ص 69)

لقد بدأت الروح تتعاطف مع الجسد، أو كأنها حنت إلى واقع جميل كانت تعيشه. ويزيد هذا الحنان حينما يكتشف العجوز موت أحد أصدقائه؛ فيهرع إلى الحان يجرع الشراب، لكن يبدو أنه قد بدأ يتهيأ للموت؛ إذ يقول له نديمه: "يا ألله! ما هذا يا أبي، أنت تتعذب، عينيك تتسع بصورة مُخيفة تتسع، تتسع، إنها تأكل وجهك، إنها تأكله تماما. خطف زجاجته وفر خارجًا". (ص 71)

أخيرًا يهرع إلى حضن عجوز ربما كانت حبيبته يومًا ما، يأنس إليها وتأنس إليه ويتحادثان حتى يسمع صوت أنفاسها وهي تمسك يده فينام. إنه يتحاور معها حوارًا قصيرًا لا يكشف عن ماضيهما أو شخصيتيهما، لكنه يفتح الباب أمام تأويلات كثيرة غنية. وأخيرا: "التفت إليها وأراد



The Giantess (The Guardian of the Egg) 1947 - tempera on wood panel-120 cm × 69.2 cm
Leonora Carrington (1917-2011)



أدب

المدخل النفساني في "بجوارك بينما تمطر"



طارق عبد الوهاب جادو

مصر

تتعدد منافذ الولوج لعالم "محمد عبد المنعم زهران" القصصي؛ إذ كان الكاتب الراحل حريصًا على أن تكون قصصه مليئة باللقطات التي تجعلها مُنفتحة على العديد من التأويلات، ولأنه كان شغوفًا بكل ما هو إنساني في المقام الأول؛ ستجد أن تلك اللقطات تصلح للتناول من أي مداخل الاستيعاب شئت، فقد تعبر عن المونولوج الداخلي لبطل واحد للحكاية، وقد تكون مونولوجات مُتعددة لشخصيات تتفاعل معًا لتصدر لك المشهد القصصي المشحون بالشجن أو الرؤية فوق البصرية لحالة يريدك القاص أن تعالجها أو تشعر بها كما أحسها هو ككاتب.

من أهم مداخل الوصول لعالم القصة الفريد لدى "زهران" كان المدخل النفساني حاضرًا بقوة في مجموعته الشائقة "بجوارك بينما تمطر" الصادرة طبعتها الأولى بمصر عام 2013م. ومن المُفارقات الجديرة بالذكر في هذا المقام أن هذا النوع من الحكي يبدو صعبًا للغاية لمن يكتب القصة مُستعينًا به كعنصر حاكم في البناء، فهو لا يتمتع بعنصر التشويق، كما أنه من التعقيد بمكان ما قد يجعل القارئ ينفر من الاسترسال في قراءة العمل ما لم يحكم الكاتب قبضته على اللغة والحدث والصورة بالشكل الذي يقنع القارئ بالجودة ويدفعه دفعًا نحو استكمال الحكاية إلى نهايتها.

تحتوي هذه المجموعة القصصية على العديد من القصص التي يبدو فيها الحدث ضئيلًا وهامشيًا بينما تصبح المشاعر والانفعالات لبطل الحكاية في بؤرة الظهور والاهتمام.

في قصته التي تحمل عنوان المجموعة "بجوارك بينما تمطر" نجد رهاب السحاب والمطر والطوالع السيئة. وهو ما قد يفسر على أن فوبيا الشتاء قد تملك من بطل الحكاية، بينما السارد/ الأخ الأصغر يشكل لنا من تلك المُعاناة قصة تروي جملة الصعاب والمُشكلات والألم الذي أصابه من رعاية هذا الأخ الأكبر المريض، والذي تنتابه التقلصات والارتعاشات والوجع لمُجرد أن يرى سحابة من الغيم تمر من فوق رأسه أو تلتقط أذناه أصوات زخات المطر في الشارع وخارج البيت حيث

يكون. لقد كان "زهران" بارعًا كأفضل ما يكون المُحلل النفساني في تعبيره عن تلك الحالة الشاذة والنادرة، والتي استطاع أن يجعلنا نلم بكل أعراضها ومُسبباتها وإن لم يهتم بأن يضع العلاج المنطقي لها، وهو ما ليس منوطًا به ككاتب يبرز الحالة ويترك للقارئ حرية التعايش معها.

لأنه القاص البارع الذي اعتاد أن يأتي لقارئه بكل ما هو غير متوقع وغرائبي نجد أنه قد وضع نهاية للحكاية بالشكل "الهيتشكوكي" فيصور لنا الأخ وقد قرر أن يغفو على كرسي بجوار أخيه المتوجس والمريض، وقد جافاه النوم طويلًا ـ بعدما قيده في سريره وسطر على جسده كل ما كان يريد أن يقوله أو يصرخ به في حياة أخيه من تعبير عن مُعاناته وآلام التزامه، ثم ما لبث أن حمل جثته وقد قرر أن يقذف بها وبكل مخاوفها اللامبررة، من وجهة نظره، في أقرب بالوعة مُؤكدًا لنفسه أنه إذا ما سُئل عن أخيه أين يكون؛ فسيخبر السائل أنه قد وجد أخيرًا مكانًا على الأرض لا تمطر فيه السماء!

في قصته "في شارع" أراد "زهران" أن يأتي لنا بلمسة من التجديد في الشكل مُصاحبة لهذا البناء النفساني الذي يسيطر على مُعظم قصص المجموعة، فكان امتزاج الساردين، وتناوب الحكي فيما بينهما ضربًا من التحول إلى شكل مُغاير للقصة القصيرة المُعاصرة، لطالما حاول الكثيرون من كتاب القصة أن يأتوا لنا في قصصهم بسارد عليم أو آخر يتوارى بين السطور، وربما تعدد الساردون في القصة الواحدة، ولكنهم في كل تلك الحالات كانوا يحرصون على ألا ينفلت الخيط من بين أصابعهم المُمسكة بالقلم خشية أن يضل القارئ ويضطرب البناء فنجدهم يستخدمون الفواصل اللغوية أحيانًا والرموز التشكيلية أحيانًا أخرى للفصل بين الساردين، وقد نسف "زهران " هذه الفكرة من أساسها فوجدناه يأتي لنا بساردين اثنين في قصته، شاب وفتاة، في شارع ما، يتبادلان النظر، الذي كان هو إعجابًا مُتزامنًا، ربما، و قد لا يكون ذلك، تتعرض الفتاة لاختطاف حقيبتها من لصين على دراجة بخارية، بينما الفتى الذي كان يبحث عن مقهى للجلوس عليه والتأمل



محمد عبد المنعم زهران



يطالع الحادث وقد أربكه ما يحدث وأشعره بالعجز عن أن يكون بطل الفتاة المُنقذ، هذا الاضطراب الذي دافعه هو الخوف لا ريب يمثل حالة أخرى من القصور النفسي الذي يعايشه الكثيرون على مضض في مُجتمع قد تغيرت ملامحه، وأصبح الأمن فيه حالة مفقودة يسعى وراءها من لا يمتلك شجاعة المواجهة، وهو ما أكد عليه الكاتب في النهاية التي انتقاها للحكاية، إذ ينتهز الفتى فرصة اختفاء اللصين على دراجتهما فيدخل في شارع جانبي لم يكن يرغب في الأساس في الدخول إليه، ولم يكن طريقه أبدًا، لكنه الهروب ولا شيء آخر!

أما القصة التي سيبهرك أداء "زهران " السيكولوجي من خلالها فهي "حياة الأحلام"، تلك القصة التي تتناول، كما هو العنوان، كيف تكون حياة الحالم مُربكة وتثير الهواجس والشك في كون الحلم حقيقة وكون الواقع مجموعة من الأحلام. تأخذنا الحكاية لقارئ جلس يدخن أحلامه كي يهدأ كل شيء بجواره، بينما القارئ ذاته هنا يصبح هو السارد في سابقة أحسبها لا تتكرر كثيرًا في القصة القصيرة التقليدية، ينظر إلى هذا المُدخن، الضاحك، المُرتعش، الذي سقط على الأرض من فرط الضحك والاهتزاز فظل يرقب سربًا من النمل يقترب من رأسه المُلتصق بالأرض. لماذا كان يضحك، ولماذا سقط، وأي تأثير هذا لدخان سجائره؟ لا يهم، فالمشهد هنا حالة من المواجهة بين قارئ لكتاب على سريره يرغب في مُجرد حث النوم على المجيء- وهو هنا في الغالب يقرأ مجموعتنا بجوارك بينما تمطر- وبين بطل للقصة القصيرة يعاني اضطرابًا نفسانيًا ما يدفعه للتدخين بشراهة، إذ إنه على ما يبدو يعتقد ويؤمن بشدة أن أحلامه سيمتصها مع "نيكوتين" سجائره كأنما يحققها في كينونته الداخلية بالصورة والكيفية التي لا يفهمها إلا هو وكاتبنا الفريد "محمد عبد المنعم زهران". تتصاعد حدة التوتر وتحتدم المواجهة فينسرب إلى السارد/ القارئ نفس شعور المُدخن لأحلامه فيشعر بأن شيئًا ما يضغط روحه، ويدفعه للبكاء وتبدو له حياته محض خواء، الروح، الزوجة، الأولاد، والعمل الروتيني، إنها في تصوري حالة تكاد تلمس جانبًا في حياة كل شخص "عادي" منا يعيش حياته بالرتابة والملل الذي ينغمس فيه صباح مساء، ولا شيء جديد يشعره بإنسانيته، ويحقق له طفرة التجديد والتغيير والانتقال إلى الاستمتاع بالحياة بدلًا من مُجرد "أن تعيش الحياة"!

"بجوارك بينما تمطر" قصص أتعبت كاتبها ولا شك حين قرر أن يكتبها، فلا بد أنه قد أدخل ذاته في أعماق أبطالها واستخرج لنا منها حكايات لم تُقرأ من قبل، وربما كانت في حاجة لأن تتحول في يوم من الأيام لأفلام تسجيلية أو درامية قصيرة، وأنا على يقين أنها عندئذ ستحصد عديد الجوائز إن تم الإعداد والإنتاج والإخراج لها بنفس جودة القصص المكتوبة.



I wanted to be a bird- 1960 - Oil on canvas -118.7 cm × 90 cm
Leonora Carrington (1917-2011)



أدب

زهران: الذي أحب الإنسان فأحبه الإبداع!



سمية عبد المنعم

مصر

"لقد أنفقتُ وقتًا وعمرًا باهظًا لأكون هذا الإنسان الذي يكتب هذا الأدب، مُحملاً بالتصور الأكثر مثالية للإنسانية. ولن أخاطر بفقد هذا الإنسان أبدًا".

هكذا جاءت آخر عبارات القاص الراحل محمد عبد المنعم زهران، مُتحدثًا خلالها عن تلك السمة الأصيلة التي لازمت أدبه، وميزته عن السائد والمُعتاد، ألا وهي الإنسانية، فقلم زهران يجنح لكل ما هو إنساني ويراه الهدف الأسمى لوجود الإنسان على هذه الأرض.

لذا لم يكن بمُستغرب أن ترى الإنسان البسيط وآلامه وأحلامه هو بطل قصص زهران جميعا، وخاصة ذلك الإنسان الذي يعجز عن تحقيق حلمه، ويقع تحت ظلم ومقصلة المُجتمع القاسية، فالإنسان لدى زهران هو كائن عبقري ورائع ويستحق أن يحيا حياة رائعة، والظلم هو مُنتهى الإهانة للإنسانية والحياة عامة.

يكتب زهران وكأنه يحلم؛ يكتب انطلاقًا من موقف أو مشهد رآه أو نظرة عابرة، ينفعل؛ فيبدأ الكتابة من دون بلورة فكرة مُحددة أو تخطيط للأحداث، يترك قلمه وإحساسه يسوقان الأحداث حتى النهاية، لذلك تشعر وأنت تقرأ له بأنك إنما تقرأ ذاتك، أو أن ما يحدث ليس ببعيد عنك مهما اختلط بالخيال.

فهو القائل واصفا كتاباته: "كتاباتى تمثلني وأمتلك روحًا تخصني في الكتابة".

كما ينفرد قلم زهران في حقيقته بمهارته في المزج الغريب بين الإنسانيات وروح الميتافيزيقا، حيث قدرته على توظيف تلك الأخيرة لصالح الذات الإنسانية أيضا، فالواقع لديه دائما ممزوج بالخيال، وهو راجع لما كان يؤكده زهران دوما بأن الواقع أقسى من أن يتناوله كما هو.

هو ما يبدو جليا في أدبه عامة، حيث تغلب عليه مشاعر التضحية والبحث الدؤوب عن دواء الروح، والذي قد يجده تارة في حضن، مُجرد حضن صادق، وأخرى في

رفيق لا يمل انتظاره، أو ربما في محاولة النبش عن الذات الضائعة في إنكار وتنمر المُحيطين، أو الركض خلف حلم حائر في أحلام الآخر.

ترك زهران معينًا لا ينضب من إبداع مُتفرد، لطالما استفز أقلام النقاد، وسيظل منهلا ومُلهما مُتجددا لنقد ينقب عن المُميز والمُختلف، حاز عن إبداعه ما يزيد على العشر جوائز، داخل مصر وخارجها. أربع مجموعات قصصية وثلاث مسرحيات وديوان، وسلسلة في أدب الأطفال، ورواية لم تُطبع بعد، ذلك مشروع زهران الإبداعي، على مدار اثنتين وعشرين عاما، توقف خلالها عن العطاء لعشر سنوات كاملة، ثم عاد إلى حلبة الإبداع بمجموعته "بجوارك بينما تمطر".

بدأ زهران الكتابة بطرق أبواب القصة القصيرة، إلا أن أول كتاب تم نشره له كان مسرحية "أشياء الليل"، التي حازت على جائزة سعاد الصباح فى التأليف المسرحى عام 2000م، ثم كانت أولى مجموعاته "حيرة الكائن"، والتي فازت بجائزة الشارقة للإبداع العربى في القصة القصيرة، عام 2001م، وهي تتكون من أحد عشر قصة قصيرة، تتناول جميعا مواقف إنسانية وحياتية، مثل "فردوس، سحابة من البكاء، سيدة الماء، في مكان ما، رقة القلوب البيضاء"، وبعضها يدور في إطار فلسفي رمزي مثل قصة المجموعة "حيرة الكائن".
ثم جاءت مجموعته "بجوارك بينما تمطر"، عام 2013م، وتتكون من 13 قصة، تتنوع ما بين الرومانسي والاجتماعي والإنساني، وتعتمد في مُعظمها على الرمز والإيحاء، وتحفل بالألاعيب السردية.

أما مجموعته الأشهر "سبع عربات مُسافرة"، والتي نشرت عام 2017م، وحازت على جائزة يوسف إدريس في القصة القصيرة عام 2020م، فهي تتكون من أربع عشرة قصة، يغلب عليها الطابع الإنساني والعاطفي.
يتبلور عطاؤه القصصي بمجموعته الأخيرة

قصص
سبع عربات مسافرة
محمد عبد المنعم زهران

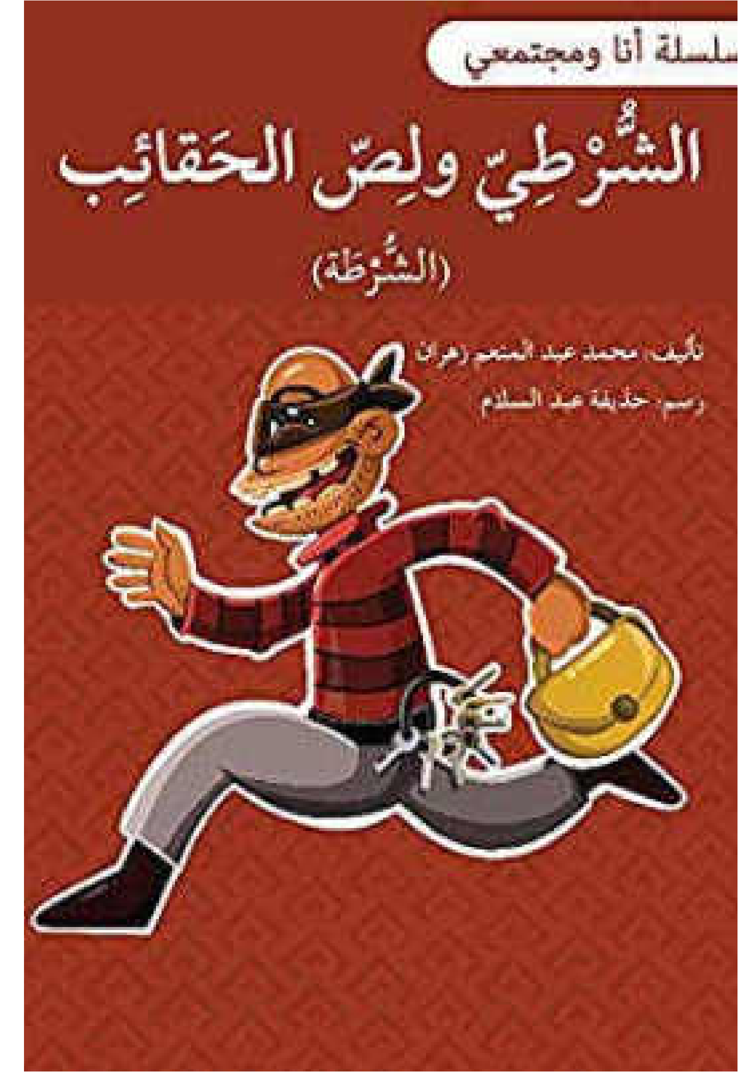
سلسلة أنا ومجتمعي

«ميمون» يحترم القانون

(احترام القانون)

تأليف: محمد عبد المنعم زهران

رسم: صباح كلا



"هندسة العالم"، 2020م، والتي تضم أفكارا متنوعة ومُختلفة، ما بين التخيلي والفلسفي والرومانسي والاجتماعي، يغلفها الكاتب جميعها بغلاف إنساني واضح.

تحفل مجموعة "هندسة العالم" بالثنائيات، مثل ثنائية الخير والشر، الضمير واللاضمير، الحب والكره، الأرض والسماء، وهو ما يبدو في قصص "شجرة الملائكة، تستلقي لينام، المرأة في السحابة، هندسة العالم، جانبك الآخر، حار وبارد".

يأتي ديوانه النثري الوحيد "دون ضجيج"، 2022م تأكيدًا لشاعرية واضحة اتسم بها قلم زهران، ويتكون من 18 قصيدة نثرية، يدور مُعظمها في إطار فلسفي تأملي، وبعضها رومانسي تغلب عليه أيضا الصبغة التأملية، تتجلى فيه ذات زهران وعلاقته بالآخر.

لأن الكتابة للطفل هي قمة الهرم الإبداعي، ولزام لصيق بإنسانية لا تغيب، إنسانية- كما اتفقنا- كانت سمة دائمة لقلم زهران، لذا كان من البدهي أن يتجه في إحدى مراحل إبداعه للكتابة للطفل، فكانت سلسلة "أنا ومُجتمعي"، التي نُشرت ببيروت، 2017م، وتتكون من 11 قصة للأطفال، تحفل بالقيم والمُثل، كالاستئذان واحترام الآخر وغيرها، والتعريف ببعض المُصطلحات والقيم المُجتمعية في إطار قصصي شائق، لا يعمد التوجيه مُنطلقا.

مثلما أجاد زهران الفن القصصي، عشق الكتابة المسرحية، فكانت له ثلاث مسرحيات؛ "أشياء الليل" 2000م، "ساحر الدراما" 2008م، "زيارة عائلية" 2013م.

رغم أنه دخل عالم الإبداع المسرحي "عنوة"، تحت ضغط حاجة إحدى الفرق المسرحية بالصعيد لنص جيد، إلا أنه أحب الكتابة للمسرح كما قال:

"الكتابة للمسرح لها جمال وسحر خاص، وقد أسرتني، وتقريبًا أبعدتني عن كتابة الرواية لأن المسرح كان مُعادلًا للرواية من وجهة نظري".

رغم أن الفن الروائي لم يكن هدف زهران، إلا أنه قد طرقه من باب التجريب، مُؤكدا في آخر حوار صحفي أجري معه، أنه لن يلبث أن يعود إلى "القصة القصيرة".

فكانت روايته الوحيدة هي آخر نافذة إبداعية أطل منها قلمه المُتفرد، عنونها "براديو راديو"، يلج خلالها إلى عالم العجائز، ينبش عن أحلام وطموحات نهايات العمر، من خلال قصة رومانسية ناعمة. إلا أن القدر لم يمهله حتى يرى روايته تلك مطبوعة.

السرد لدى زهران:

يميل زهران للولوج إلى الحدث مُباشرة، وليس الاعتماد على الوصف مثلما يفعل الكثيرون، وهو ما يمنح قصصه نوعًا من الإثارة والتشويق وجذب الانتباه.

عشق زهران لعبة الأساليب السردية، فهو يتميز بتنويع السرد في القصة الواحدة، وهو ما يشعره بالمُتعة، مثلما قال يومًا مُتحدثًا عن مجموعته "بجوارك بينما تمطر": إنه قد مارس خلالها الكثير من

الألعاب السردية التي يعشقها.
فغالبا ما يكون المُتبع أن يصبح الراوي شخصًا واحدًا يعتمد عليه السرد طوال أحداث أي قصة، خاصة إذا ما كانت القصة قصيرة وليست رواية ذات فصول مُتعددة، تسمح بتعدد أنماط السرد، إلا أن الكاتب يبتدع طريقة مُختلفة في سرد قصته القصيرة، وهو ما يبدو في قصة "أصابعي منك في أطرافها قُبل"، في مجموعته "سبع عربات مُسافرة"، فقد استطاع بمهارة يُحسد عليها أن يجعل للقصة أكثر من راوٍ، مُستخدمًا هنا مزجًا فريدًا بين الراوي المُتعدد والراوي المُشارك، فقد جعل من كل شخوص القصة رواة، يحكي كل منهم جانبه الخاص من الأحداث التي شارك بها، لتتحول القصة إلى أحجية سردية تكتمل مع تصاعد الحدث، ولا يشعرك ذلك كقارىء بارتباك أو حيرة، مما قد يتوقع حدوثهما في مثل هكذا سرد، بل ربما تنتابك الدهشة من تلك القدرة الهائلة للكاتب على الاحتفاظ بالدقة المشهدية رغم الانتقال السريع في السرد وتغيير الضمائر وكثرة أسلوب الالتفات.

ففي قصته "حياة الأحلام" من مجموعة "بجوارك بينما تمطر"، نلحظ ذلك التبادل بين القارىء وبطل القصة، فهو هنا يدخل القارىء أحيانا لتبادل بطولة القصة مع البطل الأساسي ويشاركه حوارًا واضحًا، وتلك إحدى ألعاب السرد التي يعشقها زهران ويجيدها.

الأمر نفسه ظهر في قصة" حيرة الكائن"، حيث الراوي المُشارك، فاستخدم أسلوب الالتفات بين الراوي العليم، والروح كراوٍ أكثر علمًا. وفي قصته "في شارع"، ينتقل خلالها من الحديث على لسان البطلة إلى البطل في سلاسة غريبة.

اللغة:
يستخدم زهران لغة بسيطة لكنها بساطة السهل المُمتنع، ولأنه يمتلك روح شاعر، فقد غلبت الشاعرية على مُفرداته وتراكيبه، فجاءت العبارات وكأنها سطور من قصيدة طويلة مكتوبة بعناية.

نهاية فإن إبداعًا مُتفردًا كمثل إبداع زهران، لهو خليق بأن تطرقه كل الأقلام بحثًا وقراءة، لتدرك حتما أن زهران إنما كان يكتب بحب، فحروفه كان منبعها نفسه المُحبة للإنسان، ليأتي إنتاجه الأدبي زاخرًا بالحُب. وما كُتب بحُب، لا يمكن أن يصبح مصيره الفناء، فكما قال محفوظ: "موضِع الحب في نفوسنا هو مهبط الخلق والإبداع والتجديد"، بل كما قال محمد عبد المنعم زهران: "أحب الإنسان فقط، وكل ما يأتي بعده ليس مُهما".



أدب

محمد عبد المنعم زهران يكتب القصة القصيرة في محبة الحياة



د. سيد إسماعيل ضيف الله

مصر

قرر محمد عبد المنعم زهران أن يكتب للحياة، فأغمض عينيه وأمسك بيد رواته باعتبارهم تجلياته الفنية والإنسانية وطلب منهم أن يغمضوا عيونهم مثله ليقودهم لتفاصيل دقيقة تشبه تلك التفاصيل التي تستشعرها أصابع أبٍ ضرير وهو يتلمَّس وجه ابنته الصغرى كي يطبع صورتها في قلبه قبيل الرحيل.

في مجموعته "سبع عربات مُسافرة" الصادرة عام 2017م، تتجلى الحالة من التداخل بين ذوات فنية وإنسانية على نحو يجعل القاريء يتساءل: لماذا هذا الإرباك لهوية هذا الراوي، ولماذا ذاك التشظي لملامح تلك الشخصية؟ وعلى قدر إلحاح القاريء على الوصول لإجابة على سؤاله هذا، يتحدد رصيده من الاستمتاع بالدهشة التي يخطط لها محمد عبد المنعم زهران في قصصه القصيرة وهو يشيّد شخصياتها وأحداثها وزمكانيتها ولغتها المُناسبة.

ثمة إيهام بالبساطة يحرص عليه زهران، فمُنذ اللحظة الأولى نجدنا مع مُفتتح الكتاب فيما يشبه التوطئة التي تلعب دور الجسر الرابط بين القاص والقصص، ففي هذه التوطئة/ الجسر نجد جملة شديدة الخداع لفرط صدقها. يقول زهران: "أعتقد أنه وبمُجرد أن أحكي يتشيد العالم وفق طريقتي البسيطة للعيش".

نحن عادة لا يصدقنا الناس لأننا صادقون، بل لا يصدقوننا لو كنا مُجرد صادقين! أما في العمل الأدبي لا يضمن الصدق شيئًا إذا ما سقط الجسر الرابط بين كلمات القصة وتفاصيل وجه الحياة التي تتلمسها أصابع القاريء من وراء تلك الكلمات ومدى مُطابقتها لتفاصيل وجه من الوجوه يعرفه لأنه مطبوع في قلبه.

**

ثمة ظاهرتان مُتناقضتان في مجموعة "سبع عربات مُسافرة"، لكن حضورهما معًا من طبائع الأشياء. الظاهرة الأولى هي الصراع بين ذاتين مُختلفتين، والظاهرة الثانية صراع الذات مع نفسها. ويمكن أن نلاحظ أن الغالب في القصص هو الصراع الداخلي، ونظرًا



لهيمنته يقل حضور الصراع الخارجي عددًا، لكن هذا الصراع الخارجي ذو أثر كبير بشكل غير مُباشر في تأجيج صراع الذات مع نفسها لدرجة تدفعها للتعارك الوجودي الحاد، لذا أثره واضح في تأجيج تشظي الذات الراوية وجوديًا وفنيًا. ففي قصة "روح البهجة" يبدو أن الصراع الخارجي فيها هو في جوهره صراع بين طريقتين في محبة الحياة، طريقة تقليدية شائعة رصينة تستند للعقل والمنطق والعلل السببية والأصول والأعراف التي رسخها الاجتماع البشري وتمثلها شخصية الأب، والد الطفلة ياسمين، وفي المُقابل نجد شخصية "عمو بتاع العسلية" الذي يجسد طريقة العيش ببساطة كبساطة زهران المُشار لها في التوطئة، فثمة تواطؤ بين المُؤلف والذات التي تجسدها روح بائع العسلية من حيث الطريقة التي اختار بها أن يحب الحياة ويفلسفها بها. وهذه الملامح النفسية والقيمية لذات بائع العسلية تكاد

تكون قاسمًا مُشتركًا بين رواة قصص هذه المجموعة على اختلاف أحداث كل قصة وزمكانيتها وشخوصها.
ثمة رفض للمنطق السببي أو العلل المنظورة والمحسوسة أو المنطق التجريبي في التعامل مع الحياة وأحداثها، هذا الرفض يصل لذروته في التحدي، فثمة تحدي بين والد "ياسمين"، و"عمو بائع العسلية" على معرفة لون عينيّ ياسمين. ثم هناك حرص من الراوي المتوحد نفسيًا وقيميًا مع "عمو بتاع العسلية" لبناء علاقات منطقية مُفسِّرة للوجود الجديد المبني على رفض المنطق التجريبي، وذلك من خلال توظيف مخرون الذاكرة الشعبية الفكاهي؛ فنجد مثلا لون عينيّ عسلية يتم تفسيره بكثرة أكل العسلية، بل ينبني على ذلك أن تصبح ياسمين قوية قادرة على مقاومة المرض لأنها أصبحت بأكلها ومحبتها للعسلية باعتبارها رمز بهجة الحياة للبسطاء قادرة على المقاومة، فجسدها مثل جسد قطعة عسلية صلبة لا يمكن كسرها بسهولة. تنتصر القصة ببساطة لعلاقة أبوة غير بيولوجية بين ياسيمن وعمو بائع العسلية لتعلّم الأب البيولوجي أن ثمة درسًا في محبة الحياة يمكن أن يتعلمه من بائع العسلية أستاذ ابنته في محبة الحياة البهيجة البسيطة.
إذا كنت عزيزي القاريء لم تتعلم من بائع العسلية درسه بعد، أو لا زال لديك تردد حول الطريقة التي تحب بها الحياة، فما عليك سوى أن تتابع روح بائع العسلية وهي تتجسد في ذات راوٍ آخر اختار له زهران أن يكون أنت. يستخدم زهران ضمير أنت في قصة "الحياة ليست آلة"، ليس ليكشف عن وظيفة نفسية لاستخدام هذا الضمير مثل الكشف عن مواجهة الذات لنفسها وكأنها آخر، وإنما يطوّر زهران هذه الوظيفة لتكون ذات أبعاد فلسفية، فالذات الراوية "أنت" والمروي له "أنت" يشتركان في استكشاف أن "الحياة ليست آلة"، وهو عنوان القصة، التي يلحظ الراوي فيها أن "كل هذه الأحداث التي تفتقد منطقًا مُحددًا، يوازي ما حدث بالفعل" (ص24).
إن المنطق السببي يُعمي عن الحياة، بل يفقدنا امرأة الحياة التي نسعى لها ونحلم بها ليل نهار متوهمين أن تدقيق حساباتنا وبناء سيناريوهاتنا يأخذنا لها أو يأتي بها إلينا. امرأة حياة "أنت" في هذه القصة تأتي في نهاية المطاف من العماء خلافًا لكل السيناريوهات التي نضعها استنادا على توهم شخص ما مركزًا لحياتك تبني على استجاباته لحبك حساباتك في الحياة. إن الغرق في الحسابات الكثيرة والمُعقدة والسيناريوهات المُحتملة للحياة تعطيل للحياة يصيب العقل بالشلل فلا يستطيع الراوي "أنت" أن يصرخ ليمنع صدم سيارة لطفل عابر. المنطق السببي يغرقنا في السيناريوهات فيصيب العقل بالشلل فتتعطل الحياة فنعجز عن الصراخ في وجه موت يتحرك في شكل سيارة تصدم طفلاً. وللمُفارقة، تخرج امرأة الحياة من العماء لحظة اصطدام الطفل إذ لم تكن "هند" مركز حياة "أنت" هي امرأة حيات "ه".
"كان جسد الولد واقفًا مذعورًا، يبكي، وامرأة لم ترها من قبل، بدت كأنما خرجت من العماء أيضًا، تتشبث به باستماتة خالدة حتى وصلت أنت. وأنت بلهفتك العميقة نظرت للولد الذي يبكي، وكان لبكائه وقع أسعد مُوسيقى تخيلتها، أخيرًا تنظر إليها في ارتجافها ورعبها المُستمر وبعمق أكثر في عينيها: هذه هي امرأة حياتك". (ص26).
**
امرأة الحياة قد تكون ياسمين الطفلة التي تحب الحياة بطعم العسلية كما في قصة "روح البهجة"، وقد تكون امرأة عجوز تعيش في الشتاء في الشارع وتتذوق الحياة بطعم "البطاطا الساخنة" كما في قصة "ولد طيب بجواري". فالولد الطيب يتعلم درس محبة الحياة من امرأة عجوز في الشارع مثلما تعلمته ياسيمن من بائع العسلية، الولد الطيب راوٍ غارق في فهم ذاته وتحولات حالاته النفسية وترجمتها باختيار ملابسه في كل مرة لتعكس حالته النفسية، هذا الولد الطيب يتشمم رائحة امرأة الحياة في بعض ملابسه، وحين يحاول تذكر من أين أتته؟ يكتشف بعد عناء أنها رائحة امرأة عجوز في الشارع في الشتاء طلبت منه أن يحضر لها بطاطا ساخنة. تتوهج روحه بسبب هذه الرائحة فيسرع لها، ويبذل قصارى جهده ليجد بائع بطاطا بعد أن فهم أن تشبثها بالحياة مُتجسد بتذوقها لطعم البطاطا الساخنة. رحلة البحث عن البطاطا الساخنة رحلة تشبث بحياة امرأة الحياة التي يكتشف الولد أن أمنيتها في الحياة كانت أن تموت وفي فمها رائحة البطاطا الساخنة وبحوارها ولد طيب. وللدقة هي لم تذكر الموت، لأنها قالت:
- "أتعرف، كنت أريد أن أذهب وطعم البطاطا في فمي، وولد طيب بجواري.
- بكيت فجأة:
- أنا بجوارك. (ص73).

**
ما الذي يجعل الذات تتشظى أو تنقسم على نفسها وتصارع بعضها بعضًا؟ هل الصراع الخارجي كافٍ لتفسير هذا التشظي؟ هل الخلاف حول طريقة كل منا في محبة الحياة يكفي لتفسير دخول كل منا في صراع نفسي مرير من أجل إيجاد امرأة الحياة الخاصة به؟ هل الخلاف مع أب عقلاني كوالد ياسمين كافٍ للدخول في تلك المعركة معه من أجل ياسمين؟!
يبدو أن دوافع تشطي الذات الراوية في قصص "سبع غرف مُسافرة" تتجاوز الخلاف مع أبٍ يجسد العقلانية سلوكًا ووجدانًا وطبقةً اجتماعيةً، لأن العقلانية تتجسد في مُؤسسات ذات سُلطة تدير المُجتمع، بل تصبح هي المُجتمع لأنها تمثل نظام حياة أو بالأحرى برنامج حياة يتعلمه الجميع كي يؤدي دوره المنوط به أو المتوقع منه. برنامج الحياة هو البيروقراطية التي تدير حياتنا، وحين نتوهم أننا يمكن أن نخدعها أو نتعالى عليها بعد رشوتها، تعود لنا لتؤكد خضوعنا لها صاغرين، وبالتالي مدفوعين للتشظي النفسي! وهذا ما تظهره لنا بوضوح قصة إجراءات عادية". فمثلما جسد الأب "أبو ياسمين" على المستوى الأسري سلوك الإنسان المُعاصر العقلاني المديني، فإن شخصية "جمال الفولي" وتجلياته في كل العاملين في المُؤسسة البيروقراطية المنوط بها استحراج شهادات الميلاد وجوازات السفر، يجسد الجانب السلطوي لعقلانية المُؤسسة وسُلطتها في إدارة المُجتمع وتنظيمه على

نحو يدفع الجار الذي حاول رشوة جمال الفولي- والنجاة بنفسه من وضع الصاغر أمام المُؤسسة البيروقراطية- إلى وضع اجتماعي يدفع للصراع الداخلي نظرًا لاستحالة النجاح في الصراع مع المُؤسسة التي كلها "جمال الفولي".

قد يتغير والد ياسمين ويتعلم طريقة بائع العسلية في العيش مثلما تعلمتها ياسمين، لكن من الصعب أن يتغير كل جمال الفولي ما لم يتغير برنامج حياة جار جمال الفولي في تعامله مع العالم من حوله.

مع ذلك، ألمح زهران من خلال قصته "مطر خفيف" إلى أن دوافع الذات الراوية إلى التفكك والصراع مع نفسها قد تكون بعيدة تمامًا عن نظام الحياة العقلانية المدينية وأسوارها العديدة، بل قد يكون دافع الذات للدخول في صراع داخلي مشاعر خوف يسكنها، لمُجرد أن ثمة مجهولاً يتبعها في جو شتوي مطير ولا تمتلك الذات الراوية الجرأة على الوقوف والنظر خلفها ومعرفة المجهول المُتتبع لها، وهو ما تظهره قصة "مطر خفيف".

إن الخوف لا يسلب القدرة على مواجهة المجهول المُرعب لنا فقط، وإنما يسلب أيضا رغبتنا في معرفة ذلك المجهول، بل يسلب قدرتنا على بلورة مشاعر كراهية واضحة نحوه عندما نسمع صوت ارتطامه بالأرض!

"لم أكن أريد الالتفات، فقط كنت أنظر إلى ماء الحفر الذي يرتعش من رذاذ المطر المتساقط، مر الوقت بتثاقل لأنني لم أكن أريد رؤية أي شيء(...) فجأة سمعت صوت "آهههه" بهيئة صراخ مُتقطع، ثم صوت ارتطام جسد بالأرض (...) أشعر برغبة في الالتفات، فقط شعرت بالتشفي، وربما بالارتياح، وربما بالضيق، لم يعد بإمكاني تحديد أي شيء أخذت نفسًا طويلاً، وعاودت المشي (ص44-34).

**

سلوك أب عقلاني، وبيروقراطية سُلطوية، ومجهول يتتبعنا، ليست وحدها ما يمكن أن يفقدنا امرأة الحياة البهيجة ويصيب الذات الراوية بالتشظي. الزمن أيضًا يفقدنا امرأة الحياة البهيجة، ويصيب الذات الراوية بالتشظي. ففي قصة "العازف" تتجلى مهارة محمد عبد المنعم زهران في إدارة الصراع بين هويتين لذات راوية واحدة، هوية العازف حيث تمثلها روح الفنان العابرة للزمن والمتوهجة في وجدانه وعقله والمُعبّرة عن نفسها بعزفه من الشرفة، وهوية جسده العجوز الذي أتى عليه الزمن وسرق منه حيويته فلم يعد قادرًا على حمل روح العازف المتوهجة.

لكن إدارة هذا الصراع فنيًا من خلال تشظي الذات الراوية واللعب بالأزمنة المُتداخلة ما بين لحظات الماضي، حيث العزف في حفلات أم كلثوم، واللحظة الحاضرة حيث العزف لمقاومة العجز من شرفة منزله تفضي بالذات الراوية إلى اكتشاف امرأة الحياة التي كانت تصفق في الصفوف الأولى من حفلاته وتبكي، وقد أعماه الشباب والنجاح عن رؤيتها، لكنه يراها الآن في العمارة المُقابلة تستمع لعزفه من الشرفة وتصفق وتبكي.

على النقيض من ذات الراوي "العازف/ العجوز" المُتشظية والمُستكشفة مُتأخرًا امرأة الحياة وهي تصفق وتبكي وحيدة، نجد في قصة "أصابعي منك في أطرافها قُبل" تلك المرأة العجوز التي تحرص على المجيء لسنوات لمطعم مُحدد وتجلس على ترابيزة مُحددة عليها أدوات مائدة لشخصين ثقة منها في المحبة وفي المُحب الذي يعود لها بحسب الموعد وفي المكان المألوف لهما ولو بعد سنوات. هذه الحكاية ليست رومانسية ساذجة، إذ تلعب دورًا مُهمًا في القصة إذ يتصارع الرواة "صاحب المطعم والنادل" في هذه القصة على من له الأحقية في رواية حكاية هذه المرأة وبرنامجها اليومي وأي الصفات يمكن أن تقدم بها، بل والصراع بين الرواة على سبب تقييم كل منهما لسرد الآخر، وذلك على نحو يكشف شغف أحد الرواة "صاحب المطعم" وقد تشظى وأخذ يواجه نفسه الفقيرة إلى حب، وامرأة حياة تثق في الحب مثلما تثق تلك المرأة/ زبونة المطعم.

"أنت تروي الآن بصورة جيدة؛ لأنني أتفهم تمامًا شغفك بهذه السيدة الغريبة ورغبتك في أن تروي حكايتها. ولكن عليك ألا تغفل دور هذا المكان الجميل. لقد قضيت فيه ساعات طويلة برفقتك في مكتبك الزجاجي أحيانًا لنتحدث وأحيانًا لأكتب القصص بينما ألاحظك وأنت تتابع بتركيز هذه السيدة". (ص48).

إن الوقوف على قصص بقية "سبع عربات مُسافرة" بشكل مُنفرد يمكن أن يكرر ما وجدناه في النماذج التي تعرضنا لها من وجود رؤية للعالم تنقض المنطق التجريبي الحداثي المديني وتبني علاقات مجازية بين الشخوص والعالم جوهرها الروح المُحبة للحياة وللإنسان وللعالم وهي تعبر الأجساد والأزمنة والأماكن ومن ثم يصبح حضور الأنت مُساءلة للذات لنفسها في رحلة بحثها عن الحياة البهيجة وهي تسرد ألمًا وتنزف آهات. ولا يمكن لي سوى التصفيق من شرفة النقد لعازف هذه المجموعة القصصية محمد عبد المنعم زهران وهو يعبر بروحه المُحبة للحياة أجسادنًا وأزمنتنا وأماكننا ليمكّن رواته ويمكننا كقراء في آن من اكتشاف امرأة الحياة البهيجة حتى لو كانت رحلة البحث عنها أليمة.



جدلية العلاقة بين الفكرة والواقع وتطويع الرمز في "سبع عربات مُسافرة"



د. منال رضوان

مصر

"سبع عربات مُسافرة" هو عنوان المجموعة القصصية للقاص والشاعر الراحل محمد عبد المنعم زهران، والتي تتألف من أربع عشرة قصة، حملت عناوين مُختارة بحس شاعري دال على اكتمال الذائقة الإبداعية لدى زهران واختمار التجربة التي أدت إلى ظهور ما يجيز لنا تسميته ثنائية "سبع عربات مسافرة" والديوان الشعري "دون ضجيج".

لكي نُدلل على ذلك الطرح بشيء من الإيجاز يمكننا القول: إن مجموعة "سبع عربات مُسافرة" والتي تكلم زهران فيها عن حلم الإنسان بإعادة تشييد الكون، رغم أدواته البسيطة كما عبر عن ذلك في بدايتها، ألا يمكننا اعتبارها أحد الوجهين لتلك الدياليكتية القائمة بين الفكرة والواقع والتي تعتمد على المُفارقة بينهما في أحايين كثيرة ليبزغ نجمها أو ينجلي نهارها أو تتضح رؤاها، تلك الجدلية التي يعد وجهها الآخر هو رغبة ذلك الإنسان نفسه في التحرر من رقبة القيود والتخلص من نير اللازم والمفروض؛ ليستطيع العيش في دنياه، ومن ثم يتمكن من أن يحب ويحلق ويحيا حياته وفق رغبته في إعادة تشييد الكون بأحلام بسيطة وأنامل قابضة على تلك الحياة في تحد وأمل، بسلاسة ومن دون ضجيج رغم كل ما يحيط بها من ألم ووهن. وصعوبة تحقق تلك الأفكار لتعارضها مع الواقع واللازم والمفروض أيضًا!

لذا فإن التجربة الأدبية لزهران يمكن تشبيهها بجدارية ملونة تكونت من تفاصيل ومُنمنمات غاية في الدقة تصطف وتتراص في اتساق شديد، لتكون التشكيل النهائي لصور نابضة بالحياة، مُنتصرة للإنسانية، مليئة بالأمل رغم الصعاب. فثنائية "دون ضجيج" كشعر نثري هادىء الملمح ، بركاني النزعة، وسبع عربات مُسافرة كنص أدبي نثري يحمل في طياته الكثير من شاعرية حالمة، يمكن اعتبارهما بمثابة ركنين مثلا، الفكرة الأساسية لتلك التجربة الأدبية شديدة الفرادة والثراء، ومحاولة إعادة بناء الإنسان من بعد هدم، والنهوض به من بعد عثرات عدة.

بيد أننا سبق وأن تناولنا الديوان الشعري بشيء من

تفصيل[1] لذا: يطيب لنا أن نتناول سبع عربات مُسافرة بالعرض والتحليل مع الوقوف إزاء قصتين وهما على الترتيب:

1 - روح البهجة.

2 - أصابعي منك في أطرافها قبل.

واتخاذهما كنموذجين للتعرف على ميكانيزمية الكتابة عند زهران من خلال ما يلي:

1 - دياليكتيكية المُفارقة بين الفكرة والواقع وتطويع العلاقة بين الكلمة والرمز.

2 - تنوع تقنيات السرد والمراوحة فيما بين المونولوج والديالوج الحواري وبوليفونية السرد.

3 - ظهور قضية أزمة الإنسان في بنية النص وإبراز ماهية الوعي كسمت يميز الكاتب بشكل عام، وفي تلك المجموعة على وجه الخصوص.



القصة الأولى: روح البهجة

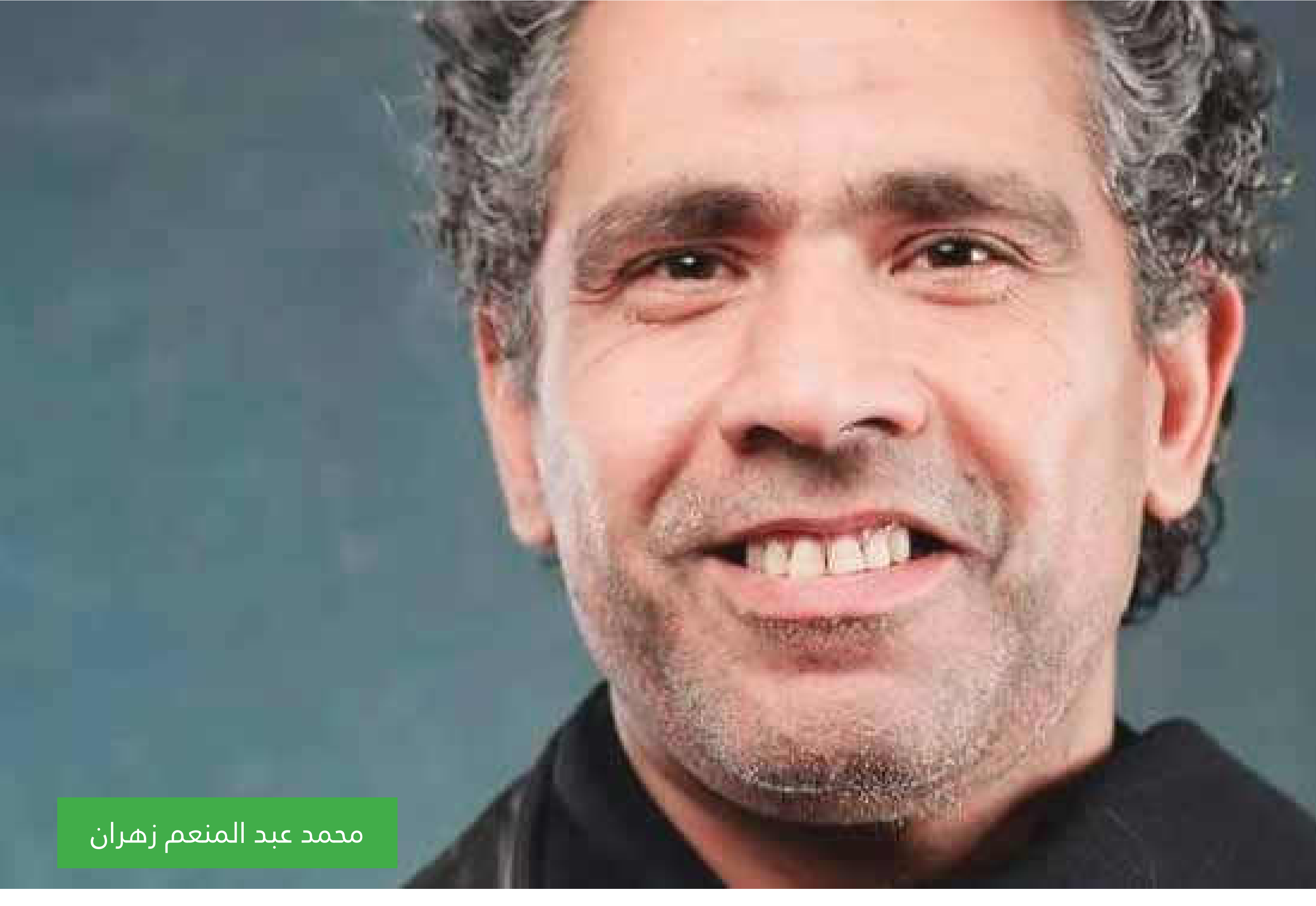
تُعد روح البهجة خير الأمثلة على تطويع العلاقة بين الكلمة وما ترمز إليه، كما يتضح من خلالها جدلية المُفارقة القائمة دومًا فيما بين الفكرة والواقع.

هنا حيث أجاد زهران إبراز المعنى الدال على البهجة ومن ثم الحياة من خلال قطع الحلوى التي يبيعها الرجل البسيط صاحب طاولة بيع العسلية الغارقة في النشا، وعلاقة روحية ربطت بينه وبين الفتاة الصغيرة المريضة بمرض لا أمل في النجاة منه.

من خلال الصوت السردي غير المُباشر، فضلًا عن المونولوج- الحوار الأحادي- تدور الأحداث؛ حيث يحدث البطل ذاته تارة، أو يقص قصته مع ياسمين، الفتاة التي منعها والدها عن العسلية لمرضها الخطير؛ فساءت صحتها وتحول لون حدقيتها إلى بياض، إلى أن عاد الأب وسمح لها بتناول السكاكر المُحببة مرة أخرى، فاستعادت لون عينيها العسليتين من جديد في مهمة شفاء قامت بها قطع من البهجة- العسلية. بداية، نلمس، وبقوة، تأويل الرمز وإجادة تطويعه لإنشاء هذه العلاقة بين العسلية والبهجة، وهي العلاقة التي تتصاعد وتخفت في ديناميكية متواترة على طول الخط السردي، والإلحاح على هذه الفكرة بطرائق عدة؛ فهي تارة يجب أن تُمتص برفق لتذوب رويدًا رويدًا في الفم بعد أن تختلط برضابه، وتارة أخرى هي إكسير الحياة وسرها الكامن في يد البائع الفقير وأوردة الصغيرة التي تدب الحياة فيها بمُجرد استطعامها. وذلك المعنى الدال والمُستتر على تذوق الحياة وارتشاف سلافها في غير تعجل، وبمُتعة كاملة قدر المُستطاع، فيقول: "فالعسلية تحديدًا يجب أن تظل وقتًا في الفم لتذوب ببطء، لتتلاشى في نعومة مع اللعاب، وبهذه الطريقة فقط تتسلل البهجة إلى روح أي شخص حزين".

هنا لم يستخدم زهران الرمزية في مُباشرة تقريرية قد تضعف من قيمة النص الإبداعي؛ بل أجاد توظيف الرمز وتطويعه والاشتغال عليه عبر التراكم المعرفي، الذي يصل القارىء معه عند نهاية القصة إلى ماهية ذلك الارتباط الشرطي فيما بين العسلية والبهجة من ناحية، وفيما بين المُتعة البسيطة والحياة من ناحية أخرى، كما أنه أجاد فك شفرة الجدلية القائمة بين الفكرة والواقع من خلال الربط بين بهجة الروح- الفكرة المعنوية- وبين تذوق العسلية وامتصاصها وذوبانها- المادية والواقعية.

كما يُلاحظ هنا استخدام الألوان بشكل دال


محمد عبد المنعم زهران

وموح، ويُعد ذلك من الوسائل والأدوات التي يلجأ زهران إليها بشكل عام في كتاباته؛ فاللون لديه لا بد وأن يعبر عن حالة وجدانية شديدة التكثيف وعميقة الأثر في الوقت ذاته: "قاومت بشدة ولم ألتفت ومشيت مُبتعدًا، ولكنها بكت فجأة وارتفع صوت بكائها، أخيرًا استدرت ببطء، ورأيت عينيها: كانتا محض بياض خالٍ من أي شيء، وكانت تتوجع، ثم بدأت تبتعد وهي تبكي وتنادي بصوت مرير".

فهنا تجد أن البياض يدل على الشحوب والمرض، ويتضح المقصد في قوله "محض بياض" لينم عن الحال التي وصلت الفتاة إليها من ضعف وانتهاء، وذلك على العكس من اللون النابض المُمتلىء بالحياة وهو لون العسل؛ فيعود عند نهاية القصة ليؤكد الفكرة حتى تترسخ في ذهنية المُتلقي: "عيناها اللتان استعادتا أخيرًا لونهما العسلي النقي، وجسدها الصغير الذي صار مُتماسكًا وقويًا كقطع العسلية الصلبة على منضدتي".

القصة الثانية: أصابعي منك في أطرافها قُبل

قصيدة "أصابعي منك على أطرافها قبل" والتي كتبها اللبناني جوزيف حرب، ولحنها المُوسيقار المصري رياض السنباطي، وتُعد من كلاسيكيات الغناء العربي، وقد استعان زهران بذلك العنوان ليضعه على رأس قصة غاية في النعومة والبساطة والكلاسيكية أيضًا حد تواري الفكرة وتلاشيها إلى جانب حليات السرد الموحية بفخامة تتلاءم وحالة الاستدعاء للعنوان من ذاكرة الإبداع الأصيل.

تتكلم القصة عن امرأة تجلس أسبوعيًا في انتظار حبيبها ولا تغير نمطها السلوكي خشية ألا يعود الحبيب الغائب إذا ما خالفت ما تركها عليه؛ فمُنذ تناول الطعام حتى إشعال السجائر المُحدد موعدها بدقة، إضافة إلى العشاء وفنجان القهوة.

كل ذلك يجب أن يتم في موعد معلوم من الجميع، وعلى الجانب الآخر نجد أن أحد الأشخاص، وهو على الظن الغالب صاحب ذلك المطعم أو مُديره[2] يسقط في براثن حُب السيدة الغامضة، ويوم أن يقرر مُصارحتها إذا بالغائب يعود، فيقرر الرجل أن يتراجع في محاولة منه لإنكار مشاعره أمام صديقه "الكاتب" الذي يواجهه بالحقيقة في تحدٍ وعناد يصل بهما إلى المواجهة اللفظية.

"أنت تروي الآن بصورة جيدة، لأنني أتفهم تمامًا شغفك بهذه السيدة الغريبة ورغبتك في أن تروي حكايتها. ولكن عليك ألا تغفل دور هذا المكان الجميل. لقد قضيت فيه ساعات طويلة برفقتك في مكتبك الزجاجي أحيانًا لنتحدث، وأحيانًا لأكتب القصص بينما ألاحظك وأنت تتابع بتركيز هذه السيدة".

لكنه في النهاية وبناء على رغبة الحبيبين، يقرر أن يترك لهما الطاولة محجوزة كل أربعاء؛ لعلهما يعودان.

هذه القصة البسيطة في فكرتها، طرحها الكاتب بأسلوب غاية في الذكاء والفخامة؛ حيث عمل على تنوع أساليب السرد في ثراء مُدهش، كما جعل شخوص القصة



يتحركون في ميزانسين درامي Mise-en-scène وحثهم على التفاعل بقوة مع الأحداث القصيرة والسريعة والمليئة بالتفاصيل، كلون مفرش الطاولة، وقائمة الطعام، والكأس المكسورة التي مثلت إرهاصة العودة ورمزية انكسار الحلم لدى المُحب الجريح.

هنا، لمرة أخرى نلمس إجادة في تطويع الرمز في خدمة الفكرة، كما جعل زهران الأبطال يتبادلون السرد في تعددية مُكثفة سريعة ومُتبادلة، فظهرت الجمل الحوارية حادة متوجسة سريعة بين الصديق والمُدير ككرة "بنج بونج"، لكنها علاقة قابلة للكسر كعلاقة البطل بكل ما حوله بداية من مكتبه الزجاجي الذي يقبع فيه كسجين صاحب إرادة مُستلبة تنصاع لرغبات الزبائن، بينما هذه الجمل مُقتضبة حادة كطعنات نافذة بينه وبين السيدة، في حين أنها لطيفة مخملية داعمة بين تلك الأخيرة والنادل الشاب، والذي لحداثته قد كسر الكأس، وتؤكد فكرة الزجاج دلالة هشاشة كل ما يحيط بذلك الرجل.

على النقيض كانت الحوارات هامسة رومانسية بين المرأة وحبيبها الذي عاد في مُباغتة صادمة أدت إلى تصاعد الحدث في مُفارقة دالة على أن ميلاد الأمل لدى بعض الأشخاص يمكن أن يمثل وأد الحلم لدى البعض الآخر.

كما ظهرت وبقوة أصوات الموجودات والتي تتداخل مع أحداث القصة؛ فتقطع على المُتلقي أي شعور بالفتور تجاه فكرة الرومانسية والتي لم يعد لها المقام المُعتبر في عصرنا الحديث، فالمُوسيقى، أو أصوات الملاعق أو مُباغتة كسر الكأس بددت الإحساس بالملل، ولذا فإجادة الطرح هنا قد أثرت هذه القصة الناعمة بشكل لافت، مُنذ استدعاء العنوان لأغنية قديمة واستخدام الحيل الدفاعية كالاسترجاع والإسقاط، فضلًا عن التمازج الاحترافي في تقنيات السرد وتنوعها فيما بين المونولوج والديالوج والبوليفونية مع التداخل والامتزاج فيما بين الأصوات السردية بتكثيف شديد غير مُخل.

بوجه عام. فإن البنية الموضوعية لدى زهران تتضح بقوة في مجموعته "سبع عربات مُسافرة"، وقصتها الرئيسية التي حملت المجموعة اسمها، حيث تتمحور حول فكرة قصر حياة الإنسان على الأرض وكيفية تعامله معها، وهل سينتهي به المقام إلى حيث اللاشيء، أم أنه سيصل إلى هدفه المنشود.

لذا فقد عبر زهران في القصة الرئيسية بشكل خاص، وفي المجموعة ككل، عن فكرة "رحلة المُتعة"، وهذا السعي الدؤوب نحو الوصول إلى الهدف المنشود من الحياة، واختلاط الألم بالأمل وامتزاج الجدية بالمُتعة على طول الطريق، ولعل تلك القضية كانت هي الهم الأكبر لدى زهران، وأهم ما يميز أسلوبه من حيث التزامه باتباع فينومينولوجيا تبرز ماهية الوعي بأزمة الإنسان المُعاصر وما يغل يده من قيود فرضها الواقع الذي يحياه، مما يجعل القارىء لنصوصه من المُمكن وأن يطالعها على مستويين:

فعلى سبيل المثال، فإن كان ظاهر النص يتكلم عن سبع عربات لقطار يتعرض لحادث يؤدي إلى مصرع من كانوا بداخل السبع عربات؛ إلا أن المقصد من وراء حكايات مُجتزأة ونهايات مبتورة لبعض الأبطال أو حالمة رومانسية هادئة لآخرين عبر الانتقال بين زمن القص وزمن الحكاية، يوحي لنا في دلالة عميقة أن رحلة الحياة يمكن ألا تكتمل في بعض الأحيان ويمكن أن تتوج بنهاية غير مُنتظرة وغير متوقعة، غير أن القطار لا بد وأن يسير في طريقه المُحدد والمرسوم له، شئنا له ذلك أم أبينا.

----

1 - دون ضجيج/ مقال سابق/ دورية عالم الكتاب/ عدد يوليو 2022م.

2 - لم تتضح شخصية البطل، ولعل الكاتب تعمد ذلك لإبراز مدى تواريه وتهميشه في عين السيدة والمُحيطين.



جماليات السرد في "هندسة العالم"

د. هويدا صالح

مصر



امتلك الكاتب الراحل محمد عبد المنعم زهران مشروعًا قصصيًّا مُميزًا، فأخلص للقصة القصيرة وظل يعمل على صقله وتطويره بإصرار، حتى انتهى إلى مجموعة من الخواص المُميزة، التي تجعل القارئ يفطن بقليل من الجهد إلى أنه واحد من الكتاب القلائل الذين امتلكوا مشروعًا جماليًّا له جملة من السمات تميزه عن غيره من كتاب القصة القصيرة.

تُعد مجموعة "هندسة العالم" التي صدرت عن منشورات المتوسط عام 2020م من أبرز مجموعاته القصصية، ليس فقط لتنوع عوالمها ما بين الفانتازي والمُتخيل من ناحية، والواقعي وما يحمله من أبعاد سوسيولوجية من ناحية أخرى، إنما لفرادة بنائها السردي، فهي تقدم تمثيلًا كافيًا لمسار ما يمكن تسميته بالقصة "المُشبعة"، تلك القصة التي لا تكتفي بحدث وحيد يكتفي الكاتب بالاشتغال عليه حتى يصل إلى نهاية مُدهشة ومُفارقة، إنما هي، أقصد القصة المُشبعة، تتعدد فيها الأحداث، وتتقاطع دراميًّا، حتى تصل إلى النهاية المُدهشة والمُفارقة أيضا، وقد أحدثت تقاطعاتها الدرامية التي نتجت عن تداخل الأحداث وتقاطعها إلى دلالة مُكثفة تُماثل تلك التي يمكن أن تصل إليها الرواية أو النوفيلا على أقل تقدير، فهي قصة تمتلك طاقة رواية كاملة من حيث الإشباع والتأثير النفسي. كما أن الكاتب أفلح في قصص هذه المجموعة في طرح رؤى مُغايرة للعالم لتلك العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع، الذات/ السارد أيًّا كان تموضعه السردي، سواء كان راويًا عليمًا أو راويًا بضمير الأنا، وعلاقة تلك الذات بالعالم، بالأشياء، بالحيوات المُتخيلة، بالواقع والماوراء، بالفانتازيا حد اللامعقول والواقعية حد الإفراط في تصوير ما هو إنساني يتموضع فيما هو سوسيولوجي.

في البدء كانت "الفيلة" الفيلة التي ستغزو



المدينة، قصة الحدس الذي يدفع شخصًا ما لأن يعرف، يعرف ما يمكن أن يحدث في المُستقبل، يتخيل أن ثمة فيلة سوف تداهم المدينة، لكنه خشي أن يخبر الناس، خشي أن يخبر حتى صديقه المُقرب منصور، لكن مع توترات السرد وإيقاعه اللاهث نمضي مع السارد الذي لم يكن يرصد فقط إحساسه باقتراب الفيلة من المدينة وأنه وغيره من الناس سوف يكونون هدفًا لها، بل يرصد إحساسه بصديقه المُقرب منصور، بحبيبة منصور "ليلى"، بمعنى الصداقة، بالغفران حتى أن السارد قد يكذب عينيه وهو ينفي رؤيته لمنصور لأنه يعرف أن صديقه المُقرب لن يكذب عليه، وأنه لم يخرج من منزله لمرضه الشديد، ثم نسير معه لنهاية النص، ليحل السلام محل القلق الوجودي الذي ترصده القصة، فثمة فيلة غزت المدينة فعلا، لكنها فيلة تشبه العمق النفسي للأشخاص، فالإنسان الطيب يتبعه فيل صغير ولطيف وله لون أبيض بلوري، في حين أن الإنسان الذي لا يتمتع بنقاء داخلي يتبعه فيل أسود، وكأن ما يخفيه الإنسان من حقيقة جوهره ينعكس على لون وشكل الفيل الذي يتبعه. إنها قصة مُتشابكة لا تراهن على الحدث الوحيد، بل ثمة أحداث تتقاطع دراميًا، لتكشف لنا عن القلق الوجودي الذي ينتاب إنسان المدينة من خطر غامض قد يحدث له.

رغم طول القصة إلا أن الكاتب لم يفلت التوتر السردي حتى النهاية السعيدة التي أبانت عن مهمة الفيلة في المدينة مع الاعتماد على اللغة البصرية التي تسهم في التشكيل السردي للقصة، وتمنحه جمالية خاصة.

في القصة التالية مُباشرة "كأذني كلب"، ينتقل الكاتب من لحظة الفانتازيا إلى لحظة شديدة الواقعية، فالسارد الذي بات يتوتر من وجود زميلته في العمل تسكن بالقرب منه، وأنها تنقل كل أخباره في العمل يشعر بالفراغ والوحدة فقط بعد موت زميلته، ويتساءل في نهاية القصة: هل مُتابعة جارته لأخباره حد أنها كانت تراقبه ليل نهار جاء بسبب شعورها بالوحدة، بالفراغ، وربما بسبب أنها كانت واقعة فعليًا في حبه. فيخاطب السارد "جي جي" كلبته التي اقتناها ليؤكد لها أنه بات مثل جارته وحيدًا مُتلصصًا على كل من حوله. تكتسب اللغة في النص مستوى من التناسق الشعوري بين الذات والعالم والأشياء؛ وتكتسب اللغة طاقة من الشجن والأسى.

ينوّع الكاتب في طرائقه السردية، حيث أفلح في خلخلة مركزيات سردية تقليدية كثيرة مثل مركزية الحدث، أو الراوي، ويستبدل السرد الوصفي بالمونولوج الداخلي وتقنيات تيار الوعي أحيانا أخرى، فالقصة التي منحت المجموعة اسمها "هندسة العالم" تنهض على متناول مسكون بهاجس تغير الزمن، والسعي المقضي عليه بالخسران، إلى مُدافعة هذا التغير، والتساؤل المُتصل - بطريقة تنأى عن الأحكام القاطعة - حول تقويم ما يجلبه هذا التغير، الزمن المرجع منصوص عليه بوضوح هنا، تحديدات شتى واضحة لتأكيد تلك المسافة بين ما كان وما هو كائن، من ناحية، ولجعل الوضع القائم الجديد مُقترنًا بقسمات مرئية ملموسة، تكاد تكون حادة، تفسر لنا تجربة أو تجارب من وطأهم الزمن، خلال مروره، بخطوه الثقيل، والراوي المُتكلم، المُتأمل فيمن حوله وفيما حوله، بنظرة لا تخلو من شفافية، يفصح في سرده عما يشبه الانحياز إلى ذلك العالم الذي يذوي؛ ليؤكد لنا أن العالم قائم على هندسة لا يعلمها من يفكر بطريقة منطقية حدثية تقوم على المرئي والمُتعين، لتنتصر للحدس واللامعقول والذي لا يخضع للقياس والمنطق العقلي. إنها عن تلك الأسرار التي يمكن أن نهجس بها، نشعر بها من دون منطق، من دون أن نتمكن من فهم آليات اشتغالها. إنها أسرار روحانية تميل نحو ما هو عرفاني، وتنحاز للعلم اللدني على حساب العلم الظاهري، فالسارد الذي يسمع الناس تتحدث عن امرأة يتهمونها بالحسد، ولا يتمكن من تصديق فكرة الحسد، ولا يتمكن أيضا من تكذيبها يحاول أن يصل إلى يقين في ذلك الأمر، فيذهب إليها،

لتكشف له السر ويتم اختياره هو الآخر ليحمل تلك الرسائل التي تترى من دون رابط منطقي يجمعها، ففي كل الأحداث التي اتهمت المرأة فيها بالحسد كانت تنفذ مهمة ما لتنقذ فيها شخصًا ما، فحين ألقت الماء أمام منزل الأسطى عبود، لتنكسر قدمه في الصباح فلا يذهب للمهمة التي مات فيها كل زملائه، وحين همست للعروس التي كانت تتلقى التهاني بعد خطبتها أخبرتها ألا تدع أحدًا يقبلها، لكن العروس لم تمتثل لنصيحة العجوز، وقبلتها صديقتها المُقربة وفي اليوم التالي انتثرت البثور والدمامل على وجهها، وهكذا تتوالى الأحداث؛ لنكتشف مهام أولئك الذين يقع عليهم الاختيار لحمل تلك المهام القدرية، وكأنهم رسل الرب للبشرية.

يناقش الكاتب في هذا النص أمرًا أتصور أنه يحيّر الكثيرين، فهو الصحفي المُثقف الذي لا يؤمن إلا بالعلم، ولا يصدق في "الحسد" و"العين" يحاول أن يجري تحقيقًا صحفيًا عن الحسد، لكنه يكتشف أن ثمة أمورًا ما ورائية أعمق كثيرًا من الحسد، وأن القياس العقلي لا يصلح أن يكون مقياسًا لمثل هذه الأمور الماورائية: "لم أكن أفهم عالم الإشارات والعلامات. فيما بعد فهمت أن كل هذا كان إشارة. إشارة فهمتها هي، ولم أتمكن أنا من فهمها"(ص34).

إن نادرة وصباح والسارد الذي أصبح مثلهما يتلقى العلامات، ويقوم بأدوار في هذا العالم لا يعرف أسباب اختياره ليقوم بها، فهو ليس "الخضر" الذي أفسد السفينة لكيلا يحصل عليها حاكم المدينة والذي قتل الطفل لأن أبويه صالحان، والذي وجد جدارًا يريد أن ينقض فأقامه، لكنه شخص عادي جدا تمّ اختياره ليقوم بمهام تشبه مهام الخضر. وبهذا المعنى يصبح الإدراك نوعًا من الاستبطان والوعي كشفًا وبصيرة وليس تبصرًا.

إنها الذات التي تسعى لفهم العالم/ الواقع، إذ لا واقع خارج الذات، بل هو جزء منها، وبهذه الطريقة يندمج مفهوم الواقع الموضوعي بمفاهيم أخرى أكثر ذاتية كالخبرة الشخصية والذاكرة والمُتخيل والأسطوري، وبهذا الدمج يصبح الواقع أكثر شعرية ومن ثم أكثر انكشافًا وألقًا بما يتيح لنا رؤيته على نحو أكثر عمقًا، فبيومي الذي استلقى لينام يعاني من ذلك القلق، من تلك العلاقة الشائكة بين الذات والعالم/ الواقع، فرغم أنه اتخذ كل ما يلزم حتى ينام بعمق، لكنه لا ينام في قصة "تستلقي.. لينام" ثمة صوتان سرديان يتناوبان السرد، الصوت الأول هو صوت الذات العميقة التي تريد أن تراجع كل ما ارتكبت من أخطاء حتى تتمكن من النوم، والصوت الثاني هو صوت الذات الساردة في مستواها الأول، المستوى الواقعي ذلك القادر على أن يمارس الخداع لفتاة لا تتمتع بالقدر الكافي من الجمال بالنسبة إليه، ليعدها بالزواج ويتمتع بما توفره له من أموال يقترضها منها، وهو أيضا القادر على خداع مُؤسسته التي يعمل فيها، ليأتي بفواتير مزورة عن فعاليات كان من المُفترض منه أن يفعلها، لكنه زيف زمن وقوعها وحصل على الأموال المُخصصة لإقامة تلك الندوات.

يتناوب الصوتان السرديان، لتتم مُراجعة الذات، في محاولة من القارئ ليعرف أيهما صوت الذات العميقة/ الضمير، وأيهما صوت الذات الواعية القادرة على الخداع. لينتهي النص ليسكت الصوت الواعي صوت الضمير، ويقرر أن يشتري بالنقود التي يفترض به أن يعيدها مُكيفًا للهواء حتى يتمكن من النوم بسهولة.

يبرز عالم الطفولة في المجموعة القصصية مُفعمًا بالطزاجة والعفوية والدهشة التي تسم رؤية الأطفال للعالم، لعلاقتهم بالأماكن والأشياء، بأحلامهم، فالفتاة الصغيرة التي رأت ملاكًا ومنحها بذرة صغيرة وأخبرها أنها ستكون شجرتها الخاصة صدقت الملاك، آمنت بوجود شجرته، ذهبت إلى جدها لتخبره، فوافقها وزرع لها البذرة التي أصبحت شجرة، فتحولت الشجرة بفعل المُخيلة من شجرة عادية إلى شجرة مُقدسة، أليست "شجرة الملائكة"؟ فالطفلة الصغيرة التي تقوم بسرد حكاية الشجرة قابلت ملاكًا يسمى "إيدام" وقد خصها هي بهذه المنحة. إن السرد بلسان الطفلة منح الكاتب مُبررًا منطقيًا للخروج على منطق الأشياء، ومنح السرد طزاجة الحكي ودهشته؛ لأن الحكاية هنا تحكى من وعي الطفل، وليست من وعي الكاتب أو حتى السارد الناضج الذي سيبحث عن منطقية للحدث؛ لأن الراوي الطفل يحكي عبر مُخيلة مُفعمة بالمُفارقة والدهشة. وفي هذه القصة يمتزج البعد التخييلي بالثقافة الدينية على نحو رائع، فالطفل الذي رأى الملاك يدرك أن هناك ملائكة تنزل إلى الأرض بالرحمات وترفع أعمال الخير للسماء؛ مما يصبح مُبررًا لنزول الملاك "إيدام" ومنحه الشجرة التي لها عطر يدوم وتثمر ثمارًا لا مثيل لها على هذه الأرض، لكن أحدًا لا يراها ولا يشم عطرها ولا يأكل من فاكهتها سوى هذه الطفلة.

ذات الدهشة في تناول عالم الطفولة يحققها الكاتب في "المرأة في السحابة" إنه نص يمارس فيه الكاتب ألعاب الفانتازيا بطزاجة ويسر، فهند الصغيرة ذات المُخيلة الخصبة تنسج قصصها عما يحدث في تفاصيل يومها وتحوله للعبة مُدهشة مع سحابة فيروزية تحلق فيها امرأة تقفز على الأزمان لتحقق أمنية وحيدة أن تجد حضنًا دافئًا وحنونًا يريحها من قلقها الإنساني، فهند التي تخشى قسوة أبيها، وغضب مُدرسها، ومحاولات إبعادها عن اللعب مع الأطفال تحول كل ذلك إلى خيال مُحلق، فترى المرأة في السحابة الفيروزية تسحب غرفتها وتطير بها، تعلو فوق قلقها وهواجسها، تحقق لها أحلامها، فتجيب عن أسئلة الدرس، يصفق لها الأولاد، تحبها الزميلات، يكرمها الأستاذ، وينتهي النص بأن يتحول أبوها إلى أب عطوف وحنون، يحضنها حضنًا دافئًا، وحين تقسم له إنها لم تلعب مع الأولاد "الذكور" في الشارع وإن لعبها كان مع البنات من سنها يخبرها أنه يصدقها.

في قصة "أريد أن أكون نجمة" يكتب أيضا الكاتب عالم الطفولة وأمنياته التي تبدو مُستحيلة، لكن عبر المُخيلة أو عبر الموت الذي يكون جميلًا كحلٍ نهائي لتعاسة الشخصيات يتحقق الحلم، فالطفلة التي تمنت أن تكون نجمة؛ لأنها ارتبطت بالنجوم كعادة طفولية صغيرة، حيث كان النظر إلى النجوم يساعدها على النوم، تلك الطفلة تمنت أن تكون نجمة، وكأن القدر رغب أن يحقق لها أمنياتها، فقد صارت

بالفعل نجمة بيضاء صغيرة وجديدة تلمع في عالم السماء، تنظر إلى أهلها الذين يرمقونها من أسفل وتشعر بسعادة غامرة؛ لأنها حققت أخيرًا أمنيتها. من هنا يأتي الموت في بعض النصوص كحل إنساني أخير لتحقيق الأحلام، ألم يحقق المُترجم نصه المثالي بترجمة رواية "بيدرو بارامو" حينما مات، وحققت الطفلة حلمها عندما ماتت وارتفعت للسماء نجمة بيضاء صغيرة وجديدة ولامعة!

هل كان محمد عبد المنعم زهران يبحث عن الموت الذي رآه حلًا جميلًا يحقق أحلامًا سعيدة، ففارقنا بسرعة من دون أن يخبرنا ما هي النهاية السعيدة التي كان يحلم بتحقيقها وساعده الموت على أن يحققها!

إن القصة المُشبعة، أو القصة بطاقة أو بقوة رواية في مستويات تلقيها وتعدد دلالتها. ولا يتحقق هذا إلا عبر وعي بأن يكون النص قادرًا على خلق عالم واسع مُتعدد في أزمنته وأمكنته وشخصياته ودلالاته في أقل عدد مُمكن من الكلمات التي تضمن عمق الرؤية واتساعها. إنه اكتناز بعلامات قد تبدو خافتة، ولكنها مُلهمة، ومُفضية لفضاء دلالي واسع. وهذا ما تحقق في قصة "البارد والحار"، حيث يقف شبحان لرجل وامرأة كانا يومًا حبيبين، وكانت المرأة حارة في كل انفعالاتها والرجل باردًا مترويًا حكيمًا في كل ردود فعله، مما فرق بينهما، ولم تكتمل قصة حبهما بالزواج، فتفرقت بهما السُبل وتزوج كل طرف من طرف آخر غريب عنه وترك حبيبه، وتمضي الأيام ويرحلان عن العالم؛ لكن الأقدار تتكرر بذات التفاصيل، فها هما الشبحان يراقبان حفيديهما "سعاد ومحمود" وهما يسيران في نفس المسار، مسار الفرقة لا مسار الوصل، فسعاد الحفيدة "لزهرة" تتسم بنفس طباع جدتها زهرة، وكذلك محمود الحفيد "لعبد اللطيف" يتسم بنفس طباعه، وأثناء مُراقبة الشبحين للحفيدين يقرران عدم التدخل لتعديل مسارات الحدث.

ما يرشح هذه القصة لأن تكون قصة مُشبعة هو استقصاؤها لزمن فات بتفاصيله الصغيرة وانعكاس ذلك الزمن على الأشياء والناس، على كل شيء، بدءًا من دهانات الحوائط وليس انتهاء بصوت الجرامفون الذي يصدح في الشقتين المُتقابلتين. رهان القصة الحقيقي ليس المعنى المُباشر، بل ظلال المعنى، استقصاء التفاصيل، ليس تفاصيل المشاعر الإنسانية التي انتابت زهرة وعبد اللطيف يومًا وتنتاب الآن محمود وسعاد، إنما تفاصيل الحياة قبل عقود مضت، التغيرات الديموغرافية التي طرأت عليها. فلسفة الزمن ومروره، ورؤية نفس التفاصيل بعد عقود مرت على هذه الحياة. إن القصة تطرح أسئلة شائكة حول الفعل الإنساني وعلاقة الإنسان بالمكان وزمن القصة ومساراته؛ لتفتح أفقًا لإجابات مُضمرة، يشير إليها النص، وقد توسع فضاء القراءة، ليصبح القارئ شريكًا في إنتاج المعنى. كل هذه مُؤشرات إلى أن النص مُشبع ومُحمل بالكثير من العلامات المُختلفة.

في نص "المُترجم" يمكن لنا أن نشعر بتلك الطاقة المُشبعة لبناء النص سرديًا، فالمُترجم الذي يقوم بترجمة رواية "بيدرو بارامو" للكاتب الإسباني خوان رالفو، حيث يسافر خوان بريسيادو إلى مدينة كومالا، مسقط رأس والدته المتوفاة مُؤخرًا، ليجد والده، فقط ليصادف مدينة أشباح مأهولة بالسكان، أي بواسطة شخصيات طيفية. فيعايش المُترجم شخصيات روايته، لدرجة أن الشخصيات الطيفية تحضر إليه وتساعده في ترجمة الرواية، بل يحضر خوان نفسه ليبدي رأيه في الترجمة، وفي نهاية النص مُفارقة مُدهشة أن المُترجم قد توفي قبل أن ينهي الرواية، وطريقة الوصول بالقارئ لمعرفة أن المُترجم قد توفي، وأنه ربما قابل تلك الشخصيات الطيفية في عالم آخر كانت مُثيرة وقادرة على أن تجذب انتباه القارئ.

الوعي الشعبي وأسئلة الوعي:

في نص "الحياة بجوار الحياة" يناقش الكاتب الوعي الشعبي عن عالم الثعابين وعلاقتها بعالم البشر، فثمة وعي شعبي يرى أن الثعبان على خلاف بقية الحشرات لا يؤذي من لا يؤذيه، يتعايش مع البشر، شريطة ألا يؤذي أحد من هذا العالم أحدًا من العالم المُضاد. وأنه لو تجرأ أحد وقتل ثعبانًا مثلًا تعود زوجته "وليفته" لتنتقم له، وأتصور أن لدي تجربة شخصية تتراسل وتتواصل مع عالم هذه القصة، فقد مات ابن عم لي إثر لدغة ثعبان وهو يحرس الأرض ويهيئها للزراعة، وأذكر أنني كنت في السادسة من عمري وتردد أن ابن عمي سبق وقتل ثعبانًا في نفس الحقل الذي كان يحرسه وقت أن هاجمه الثعبان، وأن الثعبان الذي عضه إن هو إلا أنثى الثعبان الأول الذي قتله ابن عمي. صحيح أنني كنت صغيرة ولم أتمكن من إعمال العقل النقدي فيما سمعت، ونسيت الأمر بعد كل هذه السنين، لكن قراءتي لهذه القصة أعادت قصة ابن عمي رحمه الله للذاكرة.

هكذا ترى المُخيلة الشعبية في الثعابين أنها لا تؤذي إلا من يؤذيها وأن الناس حينما ترى ثعبانًا نقول له: "بيني وبينك حد الله لا تؤذيني ولا أؤذيك"؛ فيغادر الثعبان المكان فورًا. هكذا يناقش محمد عبد المنعم زهران تلك العلاقة الشائكة بين عالم البشر والثعابين، لكنه يقر الوعي الشعبي ويثبته ولا يناقشه ولا يطرح عليه أسئلة الوعي. فالأب الذي يخشى عالم الثعابين المُسالم حينما قتل ابنُه الثعبان ربطه في الحقل حتى تأتي الثعابين لتنتقم منه بدلا من أن تنتقم من عائلته كلها، وحينما انتهى أمره اقتربت كبيرة الثعابين العجوز بفمها ومسحت دمعة حزينة تساقطت من عين الأب وهو يرى ابنه يموت أمامه، وكأن التضحية التي قدمها الأب لينقذ بقية عائلته كانت كافية لإثارة التعاطف من قبل ذلك العالم الموازي.

ربما أقرّ الكاتب ذات الوعي الشعبي في نص "هندسة العالم" فيما يتعلق بالخوف من الحسد ونظرة العين التي تصيب من تنظر إليه بسوء، فرغم جمال النص وما فيه من مساحات عرفانية، والتناص مع قصة "الخضر" وسيدنا "موسى"، إلا أن الكاتب لم يفند علميًا وجود الحسد، بل أقرّ الوعي الشعبي له، فالسارد الصحفي الذي كان يُعد تحقيقًا عن عالم "الحسد" لم يكن بهدف هدم التصور الشعبي له، بل رصد الظاهرة وتعامل الناس معها على أكثر من مستوى.

إن المشروع القصصي الذي حققه الكاتب قبل موته يخبرنا عن موهبة فذة رحلت قبل أن تكمل مشروعها الإبداعي المُتميز.



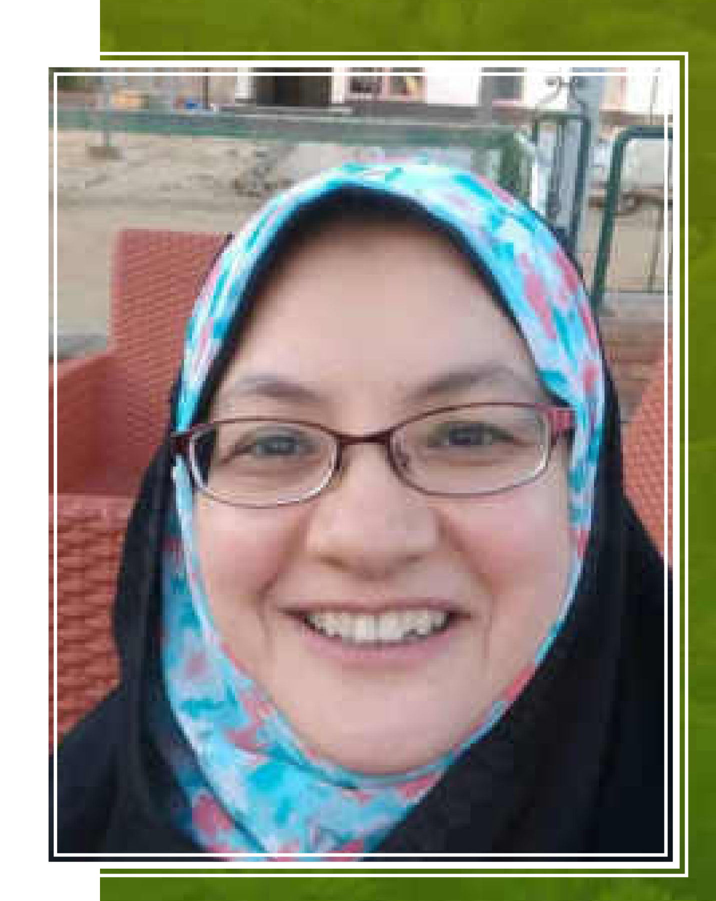
أدب

تقنيات السيرة الغيرية في رواية: رابطة كارهي سليم العشي

هذا العمل يتيح لنا الإجابة عن سؤال يتعلق بالمعرفة، وما يتعلق بها معرفة تاريخية وتوثيقية وفنون كتابية وما يرتبط معها من مجهود كبير في سبيل الحصول على المعرفة و تصديرها للمتلقي.

الغلاف:

هو لغة بصرية يتم توليدها من عناصر الغلاف ليكون من أوائل عتبات النص، والغلاف يتشكل من خلال حيز مُحدد مُسبقًا من أبعاد الكتاب وهو مكان مُخصص للمُتلقي في حالة من تحريك انفعالات الرائي. الغلاف فيه لوحة رجل- لا يعرفه المُتلقي نسبيا- مُتمركز في مُنتصف حيز الغلاف، والوجه مرسوم، أي أنه انطباع الرسام وليس حقيقة كما في الصور الفوتوغرافية الموجودة أعلى اللوحة وهي لقطات لبعض الكتاب والفنانين المعروفين، وهي صور فوتوغرافية أي حقيقة وليس انطباع. هناك جملة على يمين اللوحة وهي "مُستجاب من الله تعالى"، واسم على شمال اللوحة لغازي براكس، وكتب اسمه لأنه هو الذي استكمل مهمة تأريخ وتسجيل وكتابة أحداث الرسالة الداهشية نقرأ ص 319 "كان لا بد من استكمال مهمة تأريخ وتسجيل أحداث الرسالة الداهشية وقد اختارتني الأرواح لهذه المهمة"، وهي كذلك عوامل تشويق لمعرفة من هذا، وسبب كتابة هذه الجملة. لون الغلاف نسبيا نفس لون صفحة الداهشية الرسمية على الإنترنت. واللون الأحمر لون ناري لون الجرأة والقوة والحيوية ولافت للنظر ويرمز للتفاعل وبذلك ننتظر رواية بها كل هذا. اسم المُؤلف فوق لوحة الرجل وتحت صور الأدباء في قلب الغلاف فهو الرابط بين كل هؤلاء ويرى نفسه في هذا الترتيب.



حنان ماهر

مصر

العنوان:

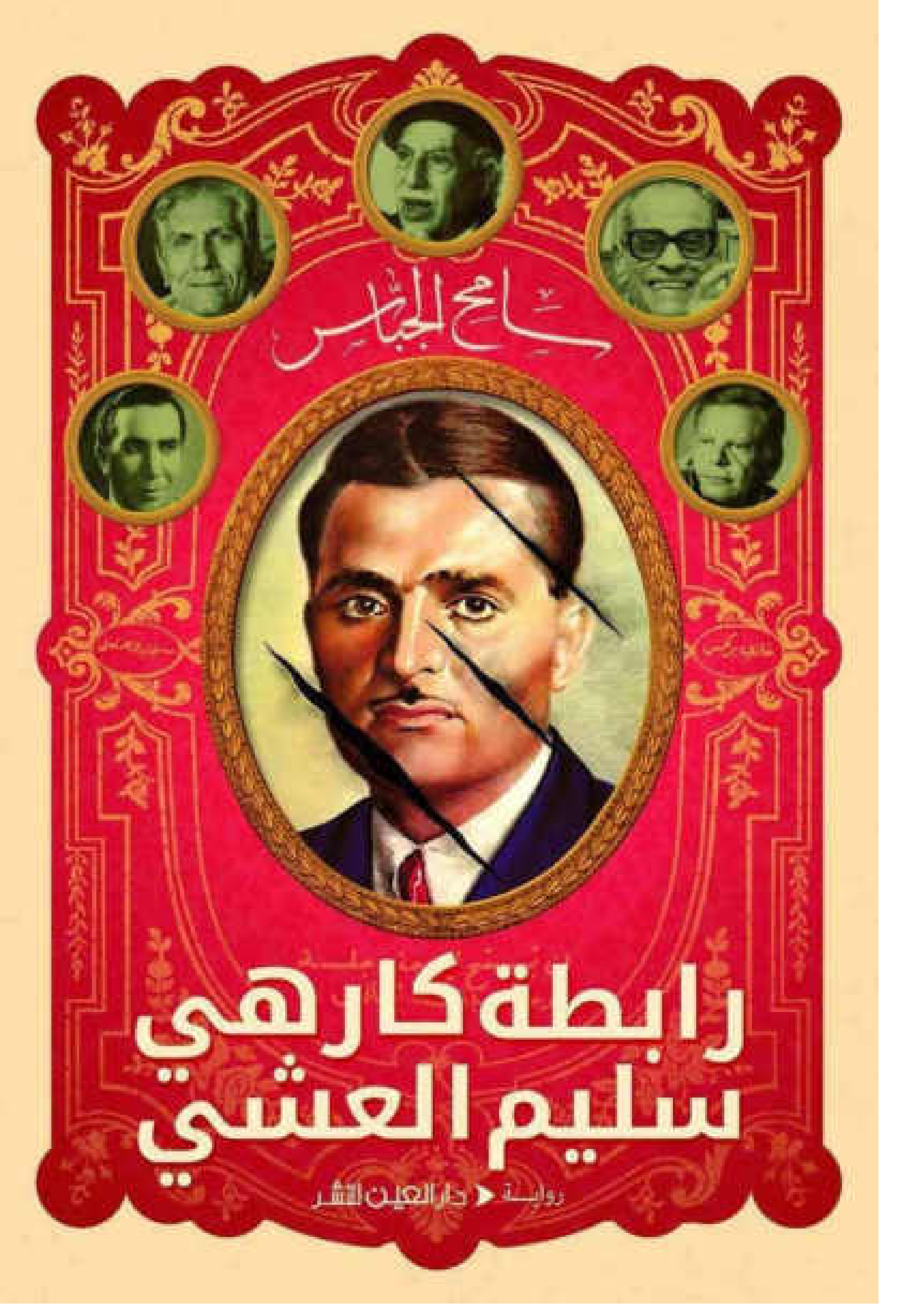
رابطة تعطي معنى التكتل لمواجهة هذا الفكر، العنوان جملة اسمية تدل على الثبوت أي أن الكارهين لسليم العشي لن يتغيروا، هم ثابتون على كرههم له ومُعاداتهم له بكل ما فيه. ومع قراءة النص نكتشف أن هذا الكره- إذا ما كان موجودًا- لأنه ذهب إلى مناطق مُحيرة وتؤرق

الإنسان كحقيقة الموت، وما هي طبيعة الإنسان الحقيقية؟ ما هو معنى الحياة؟ ماذا يحدث بعد الموت للروح؟ هل تكفي حياة واحدة؟ وتقمص وتناسخ الأرواح وسيالاتها الذي زعم أنها تحدث للأرواح من إنسان لآخر عبر الأزمان المُختلفة. نقرأ ص 67: "لماذا نتمسك بالحياة بقوة مقاومين خسارتها؟ هل هو الخوف من المجهول؟ لماذا لا نفكر يوميًا بما يمكن أن يحدث لنا بعد موتنا؟ وص 68": هل نحن موجودين حقا؟ هل كل ما نراه في الحياة الحقيقي؟ ما هو الواقع؟

كذلك لأنه لم يثبت ذلك، وكلها أفكار ومبادئ لطريقته أو مذهبه. سليم العشي تكلم في مناطق شائكة للأديان وهي المناطق الغيبية وحاول أن يجد لها تفسيرات بشرية لذلك كان كلامه صادما للكثيرين، وبالتالي وُجدت رابطة لكارهي سليم العشي. أفكار مثل تناسخ الأرواح كانت موجودة من الثلاثينيات إلى الخمسينيات من القرن الماضي. العنوان لافت للمُتلقي ويثير لديه تساؤلات كثيرة رغم أن به تناقضا فأين هذه الرابطة ولا نجد حالياً كارهين لسليم العشي.

هناك صفحة في أول الرواية ليس لها عنوان، وهي كذلك الغلاف الأخير، وكتب فيها الكاتب سيرة مُصغرة وسريعة وظروف كتابة الرواية في حالة من التمهيد والتشويق للمُتلقي، بل عليه كذلك حمل آخر أن يصدق أو يكذب ما قرأ. وكأن الكاتب كان يعرف قراءه، أو أن الرواية تحتاج إلى مُتلقٍ نوعي. والصفحة الأولى والغلاف الأخير دلالة القوسين الذي وضع الكاتب الرواية بينهما.

الرواية ليس لها فهرست لزيادة الغموض ولدلالة أهمية البحث، كأن الكاتب يقول للمُتلقي عليك بالبحث والتنقيب عما تريد داخل العمل وفي العموم.



السيرة الغيرية وتقنيات كتابتها:

السيرة الغيرية كما يعرفها أ. حسين فوزي النجار في كتابه "التاريخ والسير" ص 64: "إنها البحث عن الحقيقة في حياة إنسان فذ والكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي عاشها والأحداث التي واجهها في مُحيطه والأثر الذي خلفه في جيله".

يعرفها عز الدين إسماعيل في كتاب "الأدب وفنونه" ص 165: "هي الكتابة عن أحد الأشخاص البارزين لجلاء شخصيته والكشف عن عناصر العظمة فيها، ترجمة لحياة تتسع لتشمل جوانب العظمة وجوانب الانحطاط إن وُجدت في الشخصية المُترجم لها. فالترجمة في الواقع عملية تحليلية لكل مركز من عناصر كثيرة مُختلفة هو الشخصية".

اختار لنا الكاتب شخصية ثار، ويثار من حولها الكثير من الجدل؛ فهو سليم العشي الذي عُرف بعد ذلك بدكتور داهش، واختاره لما في الشخصية من غموض وتشويق وقلة الكتابة الحالية عنه، وأراد أن يهتم المُتلقي بتلك الفترة الزمنية وما بها من أحداث وبهذه الشخصية والقراءة عنها.

الراوي هنا راوٍ وضعي مُتكلم بضمير الأنا في مناطق كتابة المُتخيل داخل النص، حيث

مزج بين الواقع والخيال في تداخل عناصر السيرة الغيرية في سياق السرد وذلك لسد الفراغات بالخيال والعكس، وأدى ذلك إلى خروج الرواية بهذا المزيج. نجد المُتخيل في قيام دار نشر بطلب مُقدم لبطل النص بكتابة رواية عن شخصية مُعينة اسمها سليم العشي وما صاحب حياته من أحداث، وهذا يتطلب سفر البطل إلى لبنان وما صاحب البطل من أحداث ودخول عالم سليم العشي وكذلك تعلقه بمُرافقته فاطمة وكل ذلك في سرد أحداث حقيقية وما تخلل هذا من سرد مُتخيل.

رغم أن السيرة الغيرية تكون بصيغة الغائب إلا أن الكاتب في مناطق الكتابة عن د. داهش، أو الكتابة على لسان أحد الشهود والمُرافقين له كتب بصيغة المُتكلم في حالة من تعدد الأصوات وتعدد الرواة داخل النص؛ وذلك لدمج السرد المُتخيل والسرد الموثق. ومحاولة البُعد عن جمود نقل الأحداث التاريخية وذلك يُحدث ديناميكية وحيوية للسرد وجعل كل الأصوات أبطال في العمل في حالة من تعدد الرؤى الخارجية التي نستخلصها من كل أبطال النص.

تقنيات السيرة الغيرية:

الميثاق الروائي، فهناك ميثاق أو عقد إذ يُعد هو المُؤشر الذي يساعد المُتلقي على قبوله النص بشكله الروائي المُمتزج بسرد السيرة الغيرية، فقد كتب الكاتب على الغلاف إنها رواية للإقرار بالطابع التخيلي في السيرة الغيرية والعكس وحتى لا يجد المُتلقي نفسه أمام كتاب تاريخي وثائقي. ونجد نوعا من التهجين بين بنية عميقة وهي سرد الرواية المُتخيل، والاستعارة التي أقامها الكاتب بين ذاته وبطل العمل وفعل الكتابة في العموم وبنية غير عميقة وهي الجزء المنقول.

نجد الحكي بضمير المُتكلم وكذلك الأصوات الأخرى في حالة من الانصهار والتماهي في بوتقة النص. وكذلك خلط الخيال بالحقيقة في ذات الكاتب نفسه فجعل ذاته عرضة لهذه الفكرة من تداخل ذاته في ذات بطل الرواية في حالة من المزاوجة والتماهي المقصود لحث المُتلقي على تصديق المُتخيل وقبول الحقيقي.

ذلك يرتبط بتقنية أخرى وهي الميثاق المرجعي كما عرفه د. جابر عصفور في كتاب "زمن الرواية" المدى ص 219 هو: "التشابه مع الحقيقي والاقتراب منه إلى درجة تدني الأطراف إلى حالة من الاتحاد، وهذا النوع من الميثاق يحدد ضمنًا أو صراحة"، فنجد الكاتب قد اعتمد في تتبع الأحداث على كتب قد كتبت عن د. داهش ومطبوعاته هو شخصياً وشهادات للتابعين له وحوارات مع شهود عيان ومن عاصره وعاصر هذه الفترة مثل شهادة ماري حداد من ص 133 إلى 152 وشهادة غازي براكس من ص313 إلى ص 335 على سبيل المثال.

كذلك جاء على شكل سرد لشخصيات أبطال العمل مثل ماري حداد وبناتها، ود. خبصا، ويوسف الحاج، وحليم دموس وغيرهم.

نجد الشخصيات جاءت بأسمائها ووصفها الحقيقي وماذا كانت تفعل في ذلك الوقت؛ فماري حداد رسامة وكاتبة ود. خبصا دكتور أمراض جلدية شهير وبعض رؤساء لبنان. ولحسم الموقف صرح وكتب بأنه وُكل له كتابة رواية عن د. داهش، ورغم ذلك فهي تقع تحت النظرية النقدية للسيرة الغيرية لما فيها من مقومات هذا الجنس الأدبي.

كذلك استخدم الكاتب تقنية تحليلية من تحليل بعض نصوص كتاب آخرين مثل الكاتب نجيب محفوظ في قصة "سابا رمزي" ص 124، وربط هذا بالفكر الداهشي، بل وشخصية د. داهش في ص 128 في محاولة لإثبات وجهة نظر بطل النص، والكاتب يريد ربطا منطقيا حتى يظل النص مُتماسكًا. وكذلك في محاولة منه لتحريك ذهن المُتلقي وجعله يسأل نفسه: هل صحيح يوجد تناسخ للأرواح؟ وهناك أمثلة أخرى مع الكاتب توفيق الحكيم ص 213 وتحليل وربط نص له بعنوان "عصا الحكيم". وهذه التقنية بها مجهود كبير وثقافة معرفية أكبر.

الفضاء السردي الزمني:

يُعد الزمن عامل أساسي ومن أهم عناصر السرد عموماً، وفي السيرة الغيرية على وجه الخصوص، وهناك تقنيات استخدمها الكاتب مثل الاسترجاع، وتظهر هذه التقنية بشكل كبير بحيث نجد الكاتب يسترجع زمن سليم العشي والأحداث من حوله وأثرها عليه وعلى أتباعه مثل ص 46 تولي بشارة الخوري رئاسة الجمهورية اللبنانية في العام 1943م، ورحلاته الرحلة الخامسة عام 1971م "إيران، مصر، وتركيا، رومانيا، إسبانيا، إيطاليا" ص 120.

كذلك تقنية الاستباق وتُعد من المُفارقة الزمنية بعد الاسترجاع؛ فيقوم الكاتب بالقفز فترة ما في زمن النص وتجاوز نقطة في شكل تصوير مُستقبلي للأحداث أي القفز إلى المُستقبل وسرد أحداث تقوم على تجاوز حاضر الحكاية مثل ص 239 في التحقيق مع حليم دموس 31 كانون الثاني/ يناير 1944م رئاسة البوليس، إن معرفتي بالدكتور داهش تمتد مُنذ عام 1936م.

طبعا هناك الزمن الحاضر بما فيه من سمات وتبعات ومظاهر مثل حضور معرض الكتاب ص 8 و9 والسفر إلى لبنان ص 60.

هناك تقنية التسريع، وهو تسريع زمن السرد، ويلجأ إليه الكاتب عندما يريد تلخيص أحداث حدثت ويكفي الإشارة لها من دون تفاصيل، كذلك حذف بعض الأزمنة وذلك في عدم كتابة ماذا حدث لسليم العشي عندما سافر وعاش في أمريكا، وهل كانت له هناك مُعجزات أم لا؟ وإذا لا فلماذا توقفت هذه المُعجزات؟

هناك تقنية زمنية أخرى وهي الترتيب الزمني من الترتيب الانتقائي، أي مكان استخدام زمن مُعين للكتابة في زمن السرد فيتحكم في هذا الترتيب خطة مُسبقة قد وضعها الكاتب وما واجهه من صعوبات في البحث، وكذلك ما يستجد أثناء هذا البحث عن تلك الشخصية، وكلما تعمق في أعماق الشخصية ازدادت الأمور اختلاطًا على الكاتب وأفضلية، أي حدث يكتب أولاً وماذا يليه من حدث آخر. هذا الترتيب ليس ناجما عن انتقاء فقط، بل عن الواقع الذي يستحضره النص الذي يكون مُتداخلًا مع الذهن المكتوب ويظل تساؤل ما الحقيقة التي يريد أن يوصلها لنا الكاتب وأثرها؟ هل هي الحقيقة لحظة حدوثها الفعلي أم الحقيقة لحظة كتابتها، أم الحقيقة لحظة تلقيها؟

ما يتبع ذلك بالوقفات بعد كل جزء أو ما عنونه الكاتب "التعقيب المُؤلف" فنجد

الكاتب يكتب هذا بعد كل شهادة لأحد التابعين أو المُؤمنين لدكتور داهش، وهي تعتبر استراحة للمُتلقي ليلتقط أنفاسه بين كل الأحداث التي يقرأها ومن سيل المعلومات والركض وراء الأفكار التي من المُمكن أن تكون غير منطقية وتحتاج إلى تفكر وتدبر إلى الأحداث والمُعجزات التي لن تكون مقبولة عند الكثيرين من المُتلقين، وهذا التعقيب له ضرورة سردية لما فيه من مُتخيل وربطه مع ما قبله من أحداث حقيقية، ونجد ذلك على سبيل المثال في ص 60، وص 93، وص 336.

نجد أن الكاتب الذي سيكتب سيرة غيرية عن شخص ما ليس من حقه أن يصدر عليه الأحكام، هو ينقل ما عرفه عنه من شهادات من عاصروه كما هي، ولذلك نجد تعقيبات الكاتب كثيرة الأسئلة؛ فهو لم يقل كل شيء، ووضع ذلك في إطاره تساؤلات. هو وضع العنوان الرئيسي للفكرة ويترك الإجابة للمُتلقي في حالة من توريطه معه في السرد فمهما وجد الكاتب من وثائق وأدلة وشهادات من كانوا معه وحوله ومن قابلوه فقط وحوارات عن د. داهش لن يكون مُلمًا بكل العوامل التي أدت إلى تلك الشهادات والحوارات والأحداث؛ فوجب عليه أن يلتزم الحياد فيما يكتب أو في الأجزاء التي نقلها، والكاتب قد فعل ذلك. كذلك في حالة من القيد الكتابي الذي وضعه اختياريًا فهو يكتب تجارب من توليفة مكونات مُعينة ويترك النتائج عند المُتلقي في استخراج فكر جديد. والإجابة إما تؤدي إلى التوصل إلى روح النص في حالة من الانفعال النفسي وتصديق التجربة.

هنا ارتباط مُهم بين التاريخ والفضاء السردي الزمني، وذلك بسرد أحداث تاريخية بعينها، وبذكر سنة الحدث في حالة من استدعاء التاريخ من استحضار بعض الصور الاجتماعية والسياسية في مصر ولبنان في هذه الحقبة الزمنية بما فيها من أحداث سياسية وأدبية واجتماعية في حالة من التوثيق مثل تولى الرئيس بشارة الخوري رئاسة الجمهورية اللبنانية في العام 1943م. "وأن الأديب توفيق الحكيم كان قد نشر سلسلة من المقالات استمرت من 1946م إلى 1951م بعنوان عصا الحكيم ص 313، وص 383 العديد من الأحداث التي حدثت في العالم. واندلاع الحرب الأهلية اللبنانية.

كذلك امتزاج التخيل من التداخل بين الماضي والحاضر في حالة من المنظور المُعاكس لمجري الزمن، فهناك انسياب من الحاضر للماضي. ومن لحظة التجربة إلى لحظة الكتابة في محاولة للتقريب بين عوامل السرد وبين الأحداث واستنتاج أن التاريخ يعيد نفسه بما يحدث مجازًا من تقديس بعض الشخصيات الحالية وجعلها تفعل المُعجزات، وكيف أنها شخصيات مثالية لا تخطئ، ولا يجب أن تُحاسب بل نتبع ما تقول بلا تفكير باستقراء الماضي وتاريخه يفتح المجال أمام الأجيال القادمة للتدبر.

الفضاء السردي المكاني:

المكان كذلك له دور مُهم في النص، فهناك أماكن كثيرة، بل وأماكن أظن أن الكاتب لم يرها، أو لم يرها المُتلقي كذلك. سرد الكاتب تفاصيل الأماكن أعطي مشهديه كبيرة للمُتلقي، وهناك أماكن مُغلقة ولها أهميتها الكبرى في السرد لما يحيط بها من تشويق وغرابة، من الشقة التي سكنها الكاتب سامح في القاهرة قبل سفره إلى لبنان ووصفها وما بها من أثاث وغموض في العموم، والفندق الذي ذهب إليه في شارع عماد الدين حيث ذهب للتعرف عليه وما فيه من غموض هو الآخر ووصفه وصفا دقيقا، وكذلك بيت د. داهش في لبنان وما فيه من جو سحر وتشويق ورهبة لمن يدخل فيه. البيت له دلالة المأوى وينشئ بين المكان وساكنه ألفة وأمان لكن ما حدث أن الأماكن المُغلقة كانت مصدرا للخوف والرهبة، بل والتعب كذلك. وكل ذلك له دلالة على أن أعماق الإنسان الخفية ودواخلها بما يمثل البيت وحجراته بها الكثير والكثير من الخفايا والأسرار والرهبة، بل والمُعجزات التي يمكن أن تمر عليه ولا يفهمها إلا بعد وصوله إلى حكمة منها. والبيوت فيها روح الإنسان وفيها تندمج الأفكار والذكريات والأحلام الإنسانية فبدون البيت يصبح الإنسان مُشردًا.

هناك كذلك أماكن مفتوحة مثل القاهرة بمصر وبيروت بلبنان وبها نقلات سردية كما لها نقلات مكانية.

الشخصيات في السرد مُعظمها حقيقية، وهناك بطل السرد سامح الحاضر بالمُتخيل لكنه حقيقي في حالة من التشويق السردي، والبطل صاحب السيرة الغيرية سليم العشي ولكل منهما صفات شخصية خاصة ولا يتحكم الكاتب في تطور شخصية سليم ولا انفعالاتها ولا رد فعلها، هو نقل ما عرف على عكس تطور شخصية سامح من رصد انفعالاته وتطور شعوره تجاه فاطمة. ونجد أن البطلين يشتركا في تفاصيل مُعينة كلاهما يكتب، وكلاهما مُحب للقراءة.

النهاية أكثر مناطق الرواية أثرًا ودهشة، يترك الكاتب المُتلقي مع وهم هل ما حدث حقيقي أم خيال في حالة من تأصيل فكرة د. داهش من صحة انتقال الأرواح وسيالاتها والكاتب يترك المُتلقي يقبض على لا شيء من معرفة مصير الكاتب سامح هل ما زال حيًا أم أنه يرى روحه من عالم آخر؟ غير أنه قد ترك له أثرًا كبيرًا من المعرفة لعوالم لم يكن يعلمها وتركه مع الفكرة الأساسية للرواية وهي اليقين، وأن الإنسان يعيش باليقين. يقين مُعتقد ديني وفكري وروحي والتعمق في أفكار وتساؤلات بعينها من المُمكن أن تؤدي إما للوصول لحقيقة ما، أو إلى زعزعة هذا اليقين.


سامح الجباس



أدب

ديجة: رواية مُختلفة عما يكتبون!



عادل حامدي

تونس

لا يبدو عسيرا على أي مُتابع للحراك الروائي خلال العشرين سنة المُنقضية أن يقوم بفرز هذا الحراك وتقسيمه إلى ثلاثة تيارات تحكمت فيه ووسمته بسماتها المُميزة :

التيار الاول: مثلته "الرواية القضية" التي نشطت بالأخص بعد ثورات الربيع العربي، ويترجمه، عادة، تقديم إحدى هذه الروايات بالجملة التالية: "تعالج هذه الرواية قضية الهجرة غير النظامية، أو الإرهاب، أو الإنجاب خارج إطار الزواج، أو إحدى مآسي التمييز اللوني". أو غير ذلك من العناوين ذات الصبغة النبيلة والجاذبية التي لا تخفى.

مُعضلة هذه الأعمال أنها في مُعظمها تتخذ من الصبغة النبيلة للقضايا التي "تعالجها" ستارا يحجب رداءتها الفنية. ومُمارسو كتابة الرواية القضية هم إما: المُؤدلجون ممن يبحثون عن الانتصار لرؤية على حساب رؤية مُغايرة، ويلونون العالم الذي يتحدثون عنه بلون قناعاتهم وإسقاطاتهم الشخصية؛ فيأتي عالمهم الروائي شاحب الملامح مُجدبا جافا. وإما الأكاديميون الفارون من قسوة شروط البحث العلمي نحو مرونة الكتابة الروائية، لكنهم يحافظون على عجرفتهم الأكاديمية . فيتعاملون مع وقائع الرواية ليس على أنها مُلامسة حميمية مُحبة لعالم نابض شديد الحساسية، بل "تناولا من فوق، مُتعاليا، لإحدى الظواهر الاجتماعية، فلا ينجحون لا في إنتاج بحث مُقنع، ولا كتابة نص روائي مُمتع، بل مسخ بين هذا وذاك.

التيار الثاني: هو تيار الكتابة التجريبية، أو الكتابة المُتشظية، أو رواية التيمات المُتعددة ذات المسارب التي لا تؤدي الى شيء ، ولا تنضفر في النهاية في أي جديلة. فهي رواية السفر إلى غير وجهة، تبدو لي آونة مثل دكان السلع الصينية، فيها أخلاط من كل شيء. والداخل للدكان لا بد أن يخرج بشيء، أو بطرف من شيء. فهي بذلك تمثل الرواية التجارية

باسم مُقنع. إذا ما دخلت لا بد ان تشتري لأن كل شيء معروض عليك. وتبدو آونة أخرى مثل سفر إلى غير وجهة مثلما أسلفنا القول متوهمين أن الرحلة أجمل من الوصول، لكن لفرط ما نشعر به من اهتزاز وعناء في العربة الروائية التي نمتطيها ندرك أن مُحركها يشكو من عديد الأعطاب، ونتوق لإنهاء الرحلة بأي كيفية عند أول محطة تلوح لأنظارنا .

التيار الثالث: هو تيار الرواية الهوامية/ الهجاسية/ عبارة عن ثرثرة تهويمية طويلة/ تيار كتابات النقمة المُرتدة على الذات اعترافا وتقريعا وتبكيا وتفريغا لشحنات القلق الهوامي المُمسك بخناق الذات المقهورة. هي كتابات العجز عن التعاطي مع الواقع المُريع بمستوى قسوته؛ فينعكس العجز على الذات تبخيسا وجلدا مُستمرا لها. هنا العالم ينطلق من الذات وبها ينتهي. يتلون كل شيء بلون الصبغة الهجاسية الغالبة عليها فتختفي التفاصيل وتغلف القتامة ملامح الصورة. هي كتابة على الأرحج يكتبها أصحابها لا ليقرأها قراءهم باعتبارها روايات، بل باعتبارها عمليات تفريغ ذاتية واعترافات داخلية يستعيدونها في محاولة منهم لإشفاء عللهم الباطنية!

مع أحمد فتح الله وروايته "ديجة" لا نجد أنفسنا على أي من هذه الضفاف الثلاث. نحن بالأحرى حيال رواية تنتمي لتيار الواقعية النفسية بمستوى من السرد شديد الشراسة، يراوح المُؤلف فيه بين التصوير الدقيق للتفاصيل المعيشة حيث يصل أحيانا إلى مستوى حارق من الصدق والصراحة، وبين تحليل بمشرط بالغ المضاء للدوافع والنوايا والرغبات المُتحكمة في شخوص روايته.

مع أحمد نحن على ضفة أخرى، روائي جاد يعرف أين يضع قدميه مُنذ روايته الأولى "ديجة"،التي كتبها سنة 2016م، وظل لسنوات طويلة مُترددا في نشرها، أو لنقل، لتحري المزيد من الدقة والوفاء للحقائق، لأسباب مُتعلقة بالروح التجارية الرخيصة المُتلبسة بالدكاكين المُسماة دور نشر، كان عاجزا عن نشرها على تقديم مثال مُختلف عن السائد في الكتابة الروائية. مثال مُخلص يتميز بتواضعه والروح المُحبة التي تطبع كلماته، يرينا كيف تسهم القوة الذهنية للمُؤلف، وقدرته على تجميع عناصر مُتنافرة من الواقع في جديلة مُتماسكة، مع جملة من القراءات الذكية لها وسعة اطلاعه وشغفه بالعالم الذي يبتغي تقديمه لقرائه في إنتاج نص جميل وثري ومُبهر.

لا مُبالغة في الأمر ولا في الوصف. أعرف الرواية مُنذ كانت مُجرد مخطوطة غير مُكتملة، وأعرف أحمد فتح الله جيدا، كما أعرف لأي أمد أنهى روايته ثم أعادها لطاولة التشريح مرة إثر مرة. ليقتطع منها ما بدا زوائدا مُخلة بالعمل الأدبي، وتخرج في النهاية- مع التنسيب طبعا- مثلما أشار صديقه ياسر عبد القوي، في توصيف للرواية الجيدة "مثل راقصة الباليه، دون جرام شحم واحد زائد".

تبدأ الرواية من حيث ينبغي أن تنتهي، وذلك واحد من أكثر وجوه الإدهاش في هذه الرواية القوية: وفاة المرأة الجبارة خديجة رجب زهران التي لا يفوتها شيئا، وخيّمت ظلال جبروتها على مُختلف شخوص الرواية، وطبعت أحداثها وقادتها طوع مشيئتها، فأشبهت الأخ الأكبر "بيق براذر" الذي ليس بوسعك أبدا الإفلات من

رقابته. ظل لا يني يلاحقك أينما توجهت ويحصي عليك الحركات والأنفاس.
من الصفحات الأولى يقطع المُؤلف قطعا مُبرما مع المنحى الكلاسيكي في السرد، فهي ليست ذات تصاعد خطي في مسارات الأحداث وسرد لمسارات سيطرة هذه المرأة على مقادير من كانوا واقعين تحت سُلطتها حتى ينتهي الأمر بما هو مُحتم: أي استسلامها لمشيئة الزمن القاهرة، وبالتالي تحرر بقية الشخوص والوقائع من تأثيراتها. العكس نعيشه مع التوليفة العجيبة للأحداث وتحليل النفسيات والإحالات الفلسفية التي لا تُحصى التي رسمتها الأصابع الماهرة لأحمد فتح الله- علما بأن هذه هي روايته الأولى- الصفحات الأولى تقدم لنا مشهدا يليق به في مسار سرد كلاسيكي أن يكون نقطة الختام: مشهد وفاة المرأة التي رسم لنا صورة رهيبة عن ملامحها: امرأة خُلقت لتكون التجسم الكابوسي لحلم والدها رجب زهران الثري مالك الأطيان بالحصول على ولد ذكر بعد خمس زيجات لم يرزق خلالها بغير البنات. لا شيء في ملامح خديجة كان يوحي بأنها من جنس النساء: وجهها شديد الدمامة، عيناها عينيّ صقر- يصف المُؤلف عينيها بأنهما: "عينان كاشفتان للنفس، لا يستطيع المرء أن يخدعهما وإلا ساماه العذاب الأليم. كانتا بوابتين لشر يريد أن يغرق الدنيا في سُحب من الحقد والغل والظلم"، أنفها معقوف- صوتها جهوري وآمر وعنادها أسطوري، لكنها مع ذلك كانت- امرأة، أو فلنقل بعبارة أكثر دقة: وُلدت لتكون أعجز عن أن تكون امرأة، وعن أن تكون رجلا، أعجز عن أن تكون تجسدا حقيقيا سليما لحلم والدها، وأعجز عن أن تكون بنت طبيعتها، هي مسخ بين الاثنين. هي امرأة بفرج. ومندوبة للقيام بمهام رجل. هذه الازدواجية- التي نتردد كثيرا في نعتها بازدواجية في الجندر- هي الأساس في استفحال روح الشر في خديجة بنت رجب زهران. وهي كذلك مثلت الضلع الأساس في مأساة ابنها الذي شوهت جسده إعاقة عضوية توسعت لتصير تشوها نفسيا، ولم تلقمه ثديها خلال زمن رضاعته أبدا: علي ابن خديجة.
لم يستطع الموت أن يهزم خديجة بنت رجب زهران، ولا أن يزيل تأثيراتها. قبلها بزمن، قبل زمن 23 يوليو، النمط الإقطاعي في الإنتاج كان لا يزال مُرخيا ظلماته على مصر. ونفوذ رجب زهران ومعه ابنته خديجة، رجل العائلة من دون شوارب، واليد اليمنى لأبيها، كان يمتد بعيدا، وشمل امتلاك أراضٍ شاسعة، وعقارات ومواشي ومُعاملات تجارية درت الربح الوفير على الزهارنة- عائلة رجب زهران- لكن دوام الحال من المُحال. حراك 23 يوليو، وقوانين الإصلاح الزراعي جردت العائلة من أكثر أملاكها، ونتفت لها ريشا كثيرا. فكان لا بد من نشاط بديل تعوض به العائلة عن خساراتها الفادحة هذه، فكان ابتداع تلك القصة التي برع في سردها المُؤلف في مزيج مُبهر من الواقعية التي تؤججها مطامع الربح وترميم الخسارات، والغرائبية التي تتلائم مع عقلية الخرافة السائدة زمنها.
هي تحول عائلة الزهارنة إلى مافيا لنهب الآثار والمُتاجرة فيها، والتغطية على ذلك النشاط بتغليفه بغلاف مُقدس مُمثلا في حكاية الديك الذي سمعته خديجة يصيح في إحدى الليالي، وأوّله الحاج مُصطفى الجعفري صاحب الكرامات على أنه بشارة بوجود كنز تحت ذلك المكان محروس بسورة يس. لكن الزهارنة، بحس مافيوزي نادر، هو الوريث الأمين للحس الإقطاعي الذي شرع بالتلاشي، لم يقبلوا الاستمرار في نشاطهم من دون تغطية قانونية، فكان اندساسهم في مُختلف مفاصل السُلطة واحتلال مواقع وظيفية مُؤثرة في الهرم السُلطوي بعد 23 يوليو. كانت اللطمة عنيفة، تلك التي كالها لهم الإصلاح الزراعي، واستوجبت منهم ردا مُكافئا في القوة، لكن ذلك الرد لم يتخذ صورة مواجهة سافرة مع الحُكام الجُدد، بل كان ببساطة أن: "يصيروا كالنمل الأبيض، انتشروا في أعمدة الدولة في خفية صامتة ودأب لا يفتر. حفروا بأنيابهم سراديب تصلهم إلى مفاصل الوحش الذي يتسيد غابته"، بل أكثر من ذلك: "صاروا هم أذرعته التي يتكئ عليها ومفاصله في البطش والتغول في غابته"، ويستعرض المُؤلف تجربة "بنك الريان" في الثمانينيات التي حاول فيها هذا البنك الظهور بمظهر الند للدولة فكان في ذلك قاصمة ظهره.
هكذا بعد تلك اللطمة اتخذ الزهارنه دستورا لهم هو التالي: كونوا في الظل، ولا تنافسوا الدولة في تسيدها وسطوتها، بل كونوا أنتم أذرعتها وآلة بطشها وبذلك تأمنون شر لطماتها.
بفضل شبكة واسعة من العلاقات، ودخول أبناء العائلة أسلاك الشرطة والقضاء والإدارة أمكن للزهارنة، وعلى رأسهم خديجة سيدتهم أن يسيّروا حالهم ويحتفظوا بقدر كبير من نفوذهم.
علي ابن خديجة- التي تزوجت زيجة غريبة كانت هي فيها صاحبة الرغبة التي لا تفسر حيال شاب مثل معها نموذجا مقلوبا لما ينبغي أن يكون عليه الحال بين رجل وامرأة- هنا الرجل كان نموذجا للجمال والمرأة كانت نموذجا للقبح- أصيب في صباه بمرض شلل الأطفال الذي صيره- مُعاقا- بقية حياته وصبغ حياته بصبغة شديدة الخصوصية- كان ذات يوم في صباه شاهدا على عملية ترويع مارستها خديجة الطاغية في حق أحد أعوانها اعتقد أن بوسعه في الخفاء تجاوز الحدود التي رسمتها له سيدته في استدرار الربح الشخصي من أعمال تجارية قام بها باسم العائلة، وكلفته هي بها. عملية الترويع هذه شلت في علي المعوق روح المُبادرة، وأجهضت تبلور شخصيته وسجنته إلى الأبد في الدائرة، تمليها عليه أمه لا يقدر على تخطيها أبدا حتى لو أوتي الحرية الكافية لذلك، فالسجن صار يقبع في أعماقه، فكبر مهزوزا فاقدا للثقة بنفسه مُعتمدا في كل شيء على أمه، لا يرى إعاقته بوضوح يساعده على فهمها، بل يشعر فحسب بثقلها من خلال ما يعجز عن إتيانه من أعمال.
حتى رأى ذات يوم مشهد جسده المعوج في مرآة كبيرة في واجهة أحد الدكاكين، للوهلة الأولى اعتقدها صورة لشخص آخر يمر قريبا منه. لكنه أدرك أنها له هو بالذات، منذ ذلك اليوم وُلدت فيه عقدة النقص التي لازمته طوال حياته وصبغتها بصبغة المرارة والكراهية الحادة: المرارة من شعوره الحاد بعجزه، والكراهية لنفسه العاجزة وللآخرين الأكثر قدرة منه.



إن وعي علي بإعاقته من خلال مشهد المرآة الفاجع مثّل في نفس الوقت عنده وعيا بانحصار مجالات الخيار أمامه، دائما في الزاوية مُحاصرا بعجزه وبحقيقة جسده الشاذة. ولتجاوز عجزه، أو لإقناع نفسه بعكس عجزه، يفر إلى أحلام اليقظة، فيتخيل نفسه رجلا كامل القدرات لا يعجزه شيء، فهو: "في الليل، المُستمع للحكايات، يخلق علي إنسانا جديدا مُبهرا، مرحا، خفيف الظل، ذكيا مُثقفا، قوي البدن والساقين، وقد يكون هذا الإنسان الفائق مُمثلا مرغوبا من النساء يؤدي أدوار دي نيرو، أو أل باتشينو ليمنح هذا في حلمه جوائز الاوسكار".

"إلا أن من بين المهارات التي هرب إليها علي المشلول في أحلام يقظته كان شخصية لاعب كرة القدم الذي جمع مهارات فان باستن ومارادونا وبيليه".

ركبها علي كلها على بعضها في أحلام يقظته ليحقق لذاته إشباعا مُتخيلا يداري به إلى حد ما الحقيقة الأليمة لجسده العاجز.

نصل الآن لعلاقة علي بكريمة، كريمة أحب شخصيات الرواية إلى قلبي. "هل من الصواب أن نصف كريمة بالجمال؟ إن اللفظة هنا غير مُكافئة لحقيقة كريمة".

يصف المُؤلف علي بأنه قابع في طي ظلمات ثلاث: ظلمة أمه خديجة الطاغية، وظلمة زوجته هناء التي ليست غير كدس مُتكتل من الشحم واللحم، زوجته إياها أمه رغما عن إرادته. وظلمة روحه هو التي تصفر في وحشتها رياح الوحدة والعجز وانعدام من يحبه.

كريمة التي جاءت لحياته كعشيقة، لم تهبه جسدها فقط، ولم تعطه الإحساس بفحولة مفقودة. أعطته ما هو أكثر من كل هذا: الشعور بآدميته. ولم يكن الوصال الجنسي وحده هو جوهر لقاءاتهما، ولا مُنتهى الغاية منها. لا كريمة كانت عاهرة فعلا. كل ما كانت تبحث عنه كان شيئا من المال لرعاية ولديها، ولا علي كان حيوانا جنسيا. كلاهما كان يعيش بخسا في حس إنسانيته، وكلاهما وجد في الآخر- وإلى حد ما- خلاصا من ذلك البخس.

زوجة علي، هناء، التي كانت ظلا من ظلال أمه بتعليماتها التي لا راد لها انتهى به الأمر لاعتبارها واحدا من المُعطيات العادية ليومه. لم يكن يشعر أبدا بأنه يخونها مع كريمة. لا يبحث عن الخلاص منها لينفرد بالأخرى، كل واحدة منهما كانت تحتل مدارا لا يملؤه غيرها لأن هناء ليست بالنسبة له شريكة حياة، وإنما مثلما قالت خديجة: رافعة تحمله بهمه وحزنه وخيبته وإعاقته شاكرة مُمتنة: "وبذا فان خديجة رغم روح الغطرسة الطاغية عليها كانت تعرف ما يعتمل في نفس علي من بؤس واختارت له المطية الذلول التي سيركبها وتكون مدينة له مدى الحياة".

عندما تقص كريمة على علي فصول من حياتها قبل لقاءها به نجدها تنساب مع تيار تذوق نكهة ورحيق "أول مرة" فعلتها في حياتها، مُكاشفة شديدة الشفافية والجمال يمتعنا بها أحمد فتح الله، ثم لا تلبث المُكاشفة الجميلة التي تستعيد رحيق "أول مرة فعلتها" أن تنقلب إلى مرارة علقم عندما تنتقل كريمة لسرد الفصول الدامية من تلك الحياة: هي أرملة وحيدة ولها طفلين، وتعيش على إيراد 300 جنيه لم تكف لسداد إيجار الشقة، لم يكن هناك مفر من الانهيار، ولا معنى للصمود هنا:

"لا معنى فى أوقات الانهيار من التمسك بالكبرياء والعزة وأنا لا أملك قوت يومي وثمن خلاص مريم من مرض لا يرى رحمة أو شفقة في رضيعة أشعلتها الحمى، ودفعتها نحو طريق أحادي الاتجاه لا عودة منه أبدا".

لكن لكريمة فراسة في معرفة نوايا الرجال نحوها: "بالتأكيد هو أبو محمود، ذلك الوغد المُتلصص، شعرت بضيق وغضب شديد. شعرت بالضيق لأن هذا الجلف لم يكن يساعدني لوجه الله، وإنما تقربا مني ومن جسدي".

لكن سلوك أبو محمود، جارها مُدعي التقوى، وصديق المرحوم زوجها راوغها وخاتل تلك الفراسة لبعض الوقت، لكن الآن.." هل قلت المال مُقابل الجسد؟ كلا، المال مُقابل الروح والجسد. كلاهما يُباع فى هذه الصفقة، وكلاهما إذا بيع منهما جزءا يوما ما لن يكون في الإمكان استرجاعه مرة أخرى".

ثم أول مرة، آه، إنها مرة أخرى العود لأول مرة "أول مرة هي المفتاح. مفتاح الاعتياد. اعتياد الخطيئة".

تقنية الاسترجاع التي اعتمدها أحمد فتح الله في غير موضع من الرواية كانت خيارا أسلوبيا موفقا غاية التوفيق. وأضفت ظلالا جميلة على الحكايات.

كل عملية استرجاع تتم على النحو التالي:

حكت كريمة لعلي.

حكت حبيبة لعلي.

حكى علي لكريمة.

لكلٍ مُكاشفاته، ولكلٍ كلومه الصامتة التي يبغي من وراء تلك المُكاشفات نكأ القليل من تقرحاتها.

هي من أمتع فصول الرواية.

ما حكاية حبيبة الأمة هذه؟ هي بنت المرأة العبدة- وحيث عرّش الإقطاع كانت معه العبودية، بوجهيها الظاهر المُعلن، أو الخفي الذي تنيخ عليه الحاجة- التي تربت على يديها خديجة. من العسير اعتبارها أختا لها، خديجة بنت رجب زهران مالك الأطيان، وحبيبة الذليلة بنت الأمة التي تأتمر بأوامر رجب الحاكم بأمره في إقطاعية آل زهران. تروي لعلي بعد وفاة خديجة كيف تغلغلت العبودية في روحها، وكيف تحول فعل الإخضاع الخارجي على عملية خصاء ذاتي، كيف تشبع العبد بروح السيد المالك وتشربها كيانه فلم يعد يعرف لنفسه وجودا في غير حالة التماهي مع السيد. حبيبة بنت المرأة التي تحيا خاضعة في أطيان رجب زهران وأمها هي الأم الفعلية لخديجة. أرضعتها ورعتها وربتها بعد قيام رجب بتطليق أمها الحقيقية نقمة في إنجابها أنثى له. ولا داعي لتصريح من المُؤلف لندرك بشيء من حس الفراسة الذي يقودنا في مجاهل حكايات كهذه أن الحاج رجب زهران في إحدى زياراته لأم حبيبة ضاجعها وأنجبت منه حبيبة التي لا تعرف لنفسها أبا لتكون الأخت غير الشقيقة لخديجة. خديجة بدورها رغم مسلك الأخوة الذي اعتمدته مع حبيبة، ومسلكها الحمائي لها في العديد من المواقف، لم تنس أبدا أنها السيدة، وأن حبيبة هي أمة بنت أمة ، فسامتها مرة عذابا أليما لأنها اكتشفت تنصتها عليها في المرة التي اكتشفوا فيها الكنز وصياح الديك المجهول المُبشر بذلك- بداية عهد الزهارنة مع نهب الآثار والمُتاجرة فيها- ترميما لخسارتهم جراء صدمة الإصلاح الزراعي والتأميم الناصري. كان تنصت حبيبة- ذات الموقع الاجتماعي المُتدني- يعني احتمال حصول انقلاب في الموازين الطبقية القائمة لو اتبعت تنصتها بفعل، أي طالبت بنصيب من الكنز أو أبلغت السُلطات قبل أن يمد الزهارنة بجذورهم في غابة الدولة. ومن ثم أهليتها لتلقي العقاب الرهيب من خديجة أختها التي لا تعرف حقيقتها.

كريمة لها اسم آخر هو مادلين، وهي مسيحية قبطية، منشطرة من التسامح الديني، تفور من قولها وهي تحكي لعلي: "تمتمت بصلاتي تلك وأنا ساجدة أصلى صلاة المُسلمين. لم أتذكر التسابيح التى ذكرها لى محمد. ما تذكرته وقتها أنني لم أجد فارقا كثيرا أن أتلو صلاتي وأنا قائمة، أو راكعة، أو ساجدة ووجهى يقبل الأرض".

كريمة هي في نفس الوقت مادلين القبطية، مُنشطرة إلى اثنين، بنقابٍ ترتديه، وصليب تعلقه في عنقها، تذهب لصلاة الجمعة وتحضر قداس يوم الأحد.

لكن نصفيها كانا مُنسجمين غاية الانسجام، أو هما شيء يكمل شيئا". كنت أرى الدين كعجينة الصلصال التي يشكلها الطفل كيفما شاء، وكان هذا الطفل هو عقلي".

الله محبة. الله محبة في المسيحية وعند المُسلمين (قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ ۗ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ).

الدين من منظور كريمة هو الأجنحة التي يطير بها الإنسان بعيدا عن قيود المنطق والعقل المحدودين. الدين عندها هو السند الذي يحميها من رعب كينونة بلا غاية ولا هدف.

تتعرف كريمة على محمد جمال المُسلم، وتلك كانت صدمتها الأولى مع التعصب الديني، يبهرها محمد جمال بعفته ورقي أخلاقه، تقع في حبه وتضطر حيال تمنعه لأن تنزل لساحته بكل ما لديها من دلال ومكر أنثوي. ونعيش فصلا مُمتعا ومُثيرا في الرواية لكيفية نجاح كريمة في الإيقاع البريء بمحمد جمال في حبائل حبها. كانت تحبه حقا ولم تكن لها نية العبث به، لكن عند لقائهما الأول ضربتها الحقيقة على أنفها ضربة أدمتها، نظرة من محمد جمال للصليب الذي تركت جزءا منه بائنا على صدرها أعادتها للمُربع الصفر من علاقتهما. كانت نظرة الفرز والإدانة التي لا رحمة فيها ولا معها إمكانية لتدارك. يرفض محمد العلاقة مع كريمة لأنها مسيحية- ولا نعرف رد فعله حيال كونها كذلك قبطية- عادت أسوار الاختلاف المذهبي لتخنق علاقتهما وتسحقها خلف برودتها الصماء ووحشتها القاسية.

هناء بعد انصراف علي عنها وزهده في وصالها نهائيا، لم يحدث أن ابتسم في وجهها أبدا، شرعت تخونه بخيالها أولا، ثم انتقلت لخيانته فعليا، نفس حجم الحرمان الذي عانى منه هو ألقى فيه بهناء. ونفس المخرج كان: أحلام اليقظة أولا، ثم البحث عن الإشباع الفعلي والعثور عليه بأي ثمن. إن إدراك هناء بأنها ليست جذابة كونها سمينة متورمة ناشزة الجسد جعلها تستدعي لمُخيلتها عددا لا يحصى من وجوه الرجال. فبوسعنا القول: إن استدعاء علي في أحلام يقظته لمُمثلين ولاعبي كرة قدم

ورجال تامي القدرة العضلية كان هو المُعادل الموضوعي لاستدعاء هناء، زوجته غير المرغوب فيها لرجال غيره تامي القدرة والصفات. لكن تلك الوجوه التي لا تحصى للرجال الذين استدعتهم مُخيلتها وأدارت معهم لقاءات جنسية ساخنة لم يكونوا غير وجوه لها هي، تستبدل بهم وجهها القبيح الذي لا تحبه. فهي تحديدا لم تكن تبحث عمن يحبها أو يشبع شهوتها الجنسية، بل عمن يحببها لنفسها ويبعد عنها شعورها بالاشمئزاز من ذاتها.

إن تعامل المُؤلف مع حالة هناء مثل حفرا مُضنيا في واقع اجتماعي مُهين للمرأة ومُمعنا في البخس لا يحكم عليها بغير مدى استدارة ردفيها، والتواءة خصرها، وارتفاع نهديها. لا شيء في هذا الواقع حمل دافعا للفتاة للزواج غير الخوف المُميت من شبح العنوسة. وبما أن قطار الأيام غير رحيم في سيره ولا شيء يوقفه، وعلى أي امرأة إيجاد عريس لها بأي كلفة- ظل رجل ولا ظل حيطة- قبل أن يصفر بها قطار العمر وتدهمها الشيخوخة السريعة وتجد نفسها تتخبط في أكفان وحدتها، ميتة قبل موتها الفعلي في عراء اجتماعي مُريع. لكن هناء وإن حدث وتزوجت بعلي ابن الزهارنة المثري، وكانت تكره أمه خديجة أشد الكره لطغيانها وتفردها برسم مقادير حياتها بمُفردها، رغم أن خديجة هي من اختارتها زوجة لعلي وأنقذتها من العنوسة، فإن وفاة خديجة مثّل في حياتها تحررا لها من طوق تعليماتها لأول وهلة، ثم انتبهت لحقيقة أن خديجة هي الضامن لبقاءها زوجة لعلي. وبوفاتها انحل ذلك الضمان وعاد الخوف يرين عليها من أن يطلقها. "وما أن منحها موت حماتها فرحة الحرية حتى جاءت الحرية مسمومة بفكرة الطلاق وعودتها إلى بيت أبيها كالبيت الوقف لا يسكن فيه أحد ولا يستطيع أن يزيله أحد". حتى بمعزل عن خواء العلاقة المُزمن بين هناء وعلي فإن مسار علاقة كريمة بعلي تعقد فعلا، وبسبب من ذلك التنافر الديني، ابن كريمة بالذات جاءها يوما وأخبرها أن النصارى في الجحيم"، وكم كانت صدمتها عندما تجادلت معه لتكتشف أن ابنها مُؤمن حقا بأن النصارى سيدخلهم الله جهنم وبئس المصير"، وإن حاول هو تمويهه والتعمية عليه بالتأكيد لها بأنها مهما كانت ديانتها فستظل سُلطانة قلبه وملكته. وحاولت هي نفس الشيء بمحاولة إقناع نفسها بقدرة جمالها أن يشده إليها مُتناسيا ديانتها التي أكدت له على أنها لم تغيرها، وارتدت الصليب في عنقها لإثبات ذلك، لكنها في النهاية عاهرة، تتساءل بسُخرية مريرة: ما الفرق بين فرج عاهرة مُسلمة وفرج عاهرة مسيحية؟

من المُفاجآت المدوخة في رواية "ديجة" معرفتنا في الوقت المُناسب- مُنتصف الرواية تقريبا- قطعا مع مُفاجآت النهايات المُريبة في روايات كثيرة بحثا عن قفلة مدوية، نعرف أن حبيبة الأمة هي الأم الحقيقية لعلي وليست خديجة. سعيد زوج خديجة اتصل بها جنسيا غير مرة وهي في بيته، وبعلم خديجة وموافقة منها، أردتها وعاء تحمل بمن ستعده خليفة لها، وحملت منه بعلي، إن الكلمة التي قالتها له حبيبة شهرا بعد وفاة خديجة، عندما أخبرها بأنه ذاهب إلى السلامون لترميم ضريح الشيخ مُصطفى الجعفري، وترجته أن يأخذها معه، يا ابني أرجوك أيقظه على مقدار الزيف فيما عرفه عن أصله البيولوجي، بل عبثية وجوده برمته. وتلاعب الأقدار بمصيره، وفي نفس الوقت شعر بذلك النداء من حبيبة ". شعر بها سكينا يطعن جبل الثلج الذى ترزح تحته روحه. طعنة أذابت الجليد ليضمحل ويصير تلك الدمعة الدافئة الهاربة".

تجلت مُعظم الحقائق في عراءها الكامل لعلي ونحن على مشارف النهاية. لقد عاد من السلامون بعد أن وارى أمه الحقيقية حبيبة الثرى رجلا آخر غير الذي كانه. لقد دمرت مُكاشفاتها له، ليلة واحدة قبل وفاتها كافة ما عاش عليه من أضاليل. فما الذي غيره وماذا هو فاعل؟ لن نحرق الرواية كليا ونترك للقارىء، مع سرد ناريّ السمات أشفى به المُؤلف غليلنا، أن يكتشف المزيد من سراديب عالمها.

أبانوب شقيق مادلين- كريمة الذي رسم المُؤلف صورة مُؤثرة للعاطفة القوية التي كانت تشده لشقيقته، مثل نموذج المسيحي القبطي الذي يعرف الحقيقة ولا يجرؤ على التصريح بها: حقيقة تواطؤ الكنيسة القبطية وانبطاحها للدولة والسلوك الابتزازي لهذه اللأخيرة حيال اللأكثرية القبطية. لم تواته الشجاعة التي واتت مادلين- كريمة لاختطاط خط حاسم لحياتها فغادرت مُربعات التردد حيال ما ينبغي عليها القيام به لتحقيق كينونتها- بثمن قد يكون العذاب الدائم لتلك الكينونة- وغادرت الإسكندرية التي مثلت الفناء الخلفي لأفاعيل الوحش الذي يتسيد الغابة ومُقارعة وحش الغابة في عرينه في القاهرة حيث مركز الغابة الدولانية وحيث كافة أسرار البشر مهتوكة مُعراة. واللعب على أكثر من حبل للحفاظ على توازنات حياتها المُهددة. . لكن لعب مادلين- كريمة على أكثر من حبل انتهى بها لدفع ثمن غالٍ، غالٍ لحد أكثر مما يتصور القارىء.

بحُكم موقعهم كأقلية مُضطهدة من الأكثرية المُسلمة، المسيحيون الأقباط لم يكونوا يملكون غير القيام بمداورة مزدوجة: مداورة المُجتمع المُسلم، ومداورة الدولة وتقبل نفاقها ومُتاجرتها بقضيتهم. لم يستطع أبانوب هضم الخطوة الجريئة التي أقدمت عليها مادلين- كريمة وظل مُترددا بين عواطفه حيالها وبين المباديء التي تشبع بها عقله. فاختار لنفسه حياة الهروب الدائم من مواجهة حقائق حياته. حتى حقيقة أن شقيقته مادلين صارت مُومسا تنتقل بين أحضان الرجال في الغابة القاهرية الإسمنتية، حاول الهروب منها بتلفيق رواية لأمه مفادها أنه عثر عليها في القاهرة متزوجة وتعيش حياة مُستقرة. عندما رآها يوما في أحد الشوارع لم يستطع مُخاطبتها، وأدار لها ظهره. لكن لن يطيل إدارة ظهره وسينتهي التفاته لها بمأساة دامية.

هل غرقت مادلين باختيارها أم تم إغراقها هي وطفليها في عمل عامد مُتعمد؟

في الرواية تعاطٍ مُكثف مع الأسطورة، علاوة على التعاطي مع واقع اجتماعي ومذهبي تسوره الانهيارات على كافة المستويات. هناك أسطورة الشيخ مصطفى الجعفري وواقعة اختفائه العجائبي بعد اكتشافه للكنز الأثري وبناء الزهارنة له مزارا يمارس فيه كراماته. وهناك أسطورة الخاتم الذي

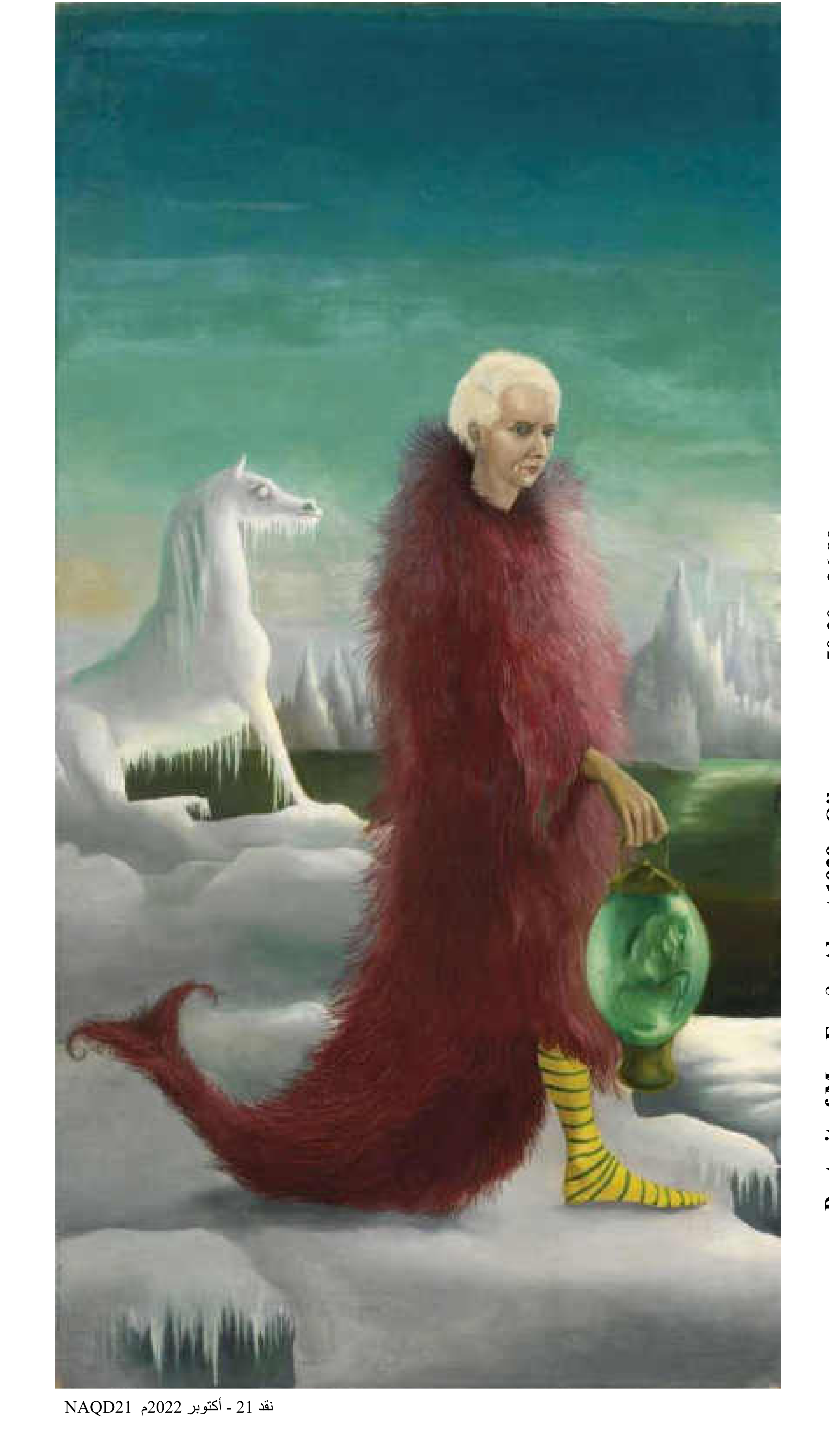
تم سبكه في معبد آمون ويحمل سر الشر المُطلق وارتدته خديجة قبل أن يطلبه منها الشيخ مصطفى محاولا بقبس من النورانية المُشعة من روحه أن يطفئ وقدة ذلك الشر المُتفجر من أعماقها المُظلمة بوحي الخاتم. وهناك أسطورة المرأة التي تقتل زوجها وشقيقه بقطرتين من دم حيضها ممزوجين بقوة الكراهية التي تغمر كيانها.

إن كان لا مفر من الاختلاف في قراءة دلالات كل أسطورة منها فهذا مما يزيد ثراء النص ويعطيه المزيد من الأبعاد. نحن حيال نص يحمل توليفة فائقة القوة من المُعالجات الاجتماعية العلائقية والقراءة المُعمقة للنفسيات والاستدلال الفلسفي المُحاط بجو من الغرائبية التي تنتجها الإحالات المُكثفة على جملة من الأساطير المُؤسسة لجملة من المُمارسات التي نعيشها في نص أحمد فتح الله.

لولا القراءة البليغة التي قدمتها أحلام لنفسية علي التائه الواردة في الصفحات الأخيرة من الرواية لعددنا إقحام حكايتها بتلك الكيفية أمرا ملصقا إلصاقا، ورغم التقاء مسار حكايتها في نقطة متوسطة بالنهر العام للرواية مُجسما في تقدمها للحصول على وظيفة في إحدى شركات علي ابن خديجة والتقاءها به والإعجاب الذي ثار في نفسه حيالها جراء الدرس البليغ الذي قدمته لعونيه اللذين حاوراها حول أهليتها للوظيفة لما وجدت فيها غير محاولة من المُؤلف تحريك المزيد من المياه الراكدة وإيضاح موقفه حيال مزيد من القضايا وإضافة الزخم لعديد الأفكار الواردة في متن الرواية. مثلا تحريك إشكال أثني آخر غير الإشكال الإسلامي- القبطي باستدعاء القضية البهائية، كون أحلام تنتمي للطائفة البهائية المنبوذة هي الأخرى من الأغلبية المُسلمة السنية في مصر. هل جاء المُؤلف بأحلام في الشطر الأخير من الرواية لتتجشم بدلا من كل من مررنا بهم من شخوص عناء كشف حقيقة علي أمام نفسه وتذله بها في نفس الآن؟ لكن كذلك لتكشف له بنباهة مُدهشة أشياء في الحياة كان قادرا على فعلها من دون دراية منه بهذه القدرات، تقول له : "بعضهم يسعى لتوكيد ذاته بالمال والبعض الآخر بالسُلطة والبعض الثالث بالفهم والإدراك"، أنت تائه بين الأصناف الثلاثة. لديك المال والسُلطة، ولديك فهما خاصا بك ولكنك لا تركن لأي منهم. أنت يا أستاذ تحاول أن تكون شخصا غيرك. شخص بري لا رحمة بقلبه أو شفقة. شخص يستطيع أن ينتقل بين الأصناف الثلاثة بمنتهى الأريحية من دون عناء أو مشقة. أحيانا تنجح فى تقمص هذا الشخص، وأحيانا تدمي روحك المحاولات فتنزعه عنك بعدما يكون قد استنزف طاقاتك كلها. العجيب أنك تكرهه ولا تريده ومع ذلك تصر على استئناسه وترويضه ظنا منك أنك تستطيع أن تحيا به".

أحلام هي الأخرى لديها مُعاناتها. المُمثلة في مرض صرع موروث من أمها. نفس دائرة الوجع ذاتها تحدق بنا إلى ما لا نهاية. أخيرا لا يفوتنا التعريج على الدلالات الفلسفية العميقة التي حفل بها هذا النص المُدهش، ومنطلقي في مُقاربة النص فلسفيا يتأتى من الكلمات الثمينة التي كرمني بها المُؤلف خلال مُحادثة لي معه أثناء إعدادي لهذا المقال. لقد سألته عن دلالات اختفاء الشيخ مصطفى الجعفري، فجاءت توضيحاته لتنسف قناعتي بأن الشيخ لم يختف، وإنما تم "تبخيره" لأنه يعرف أكثر مما ينبغي. كتب لي: الحقيقة هو اختفى قبل سطوة الزهارنة كقوة موازية للدولة، أو قل بعبارة أوضح قبل صيرورتهم أذرعا للدولة ومخالبا لها. اختفاؤه يأتي في إطار الحدث الحتمي. كان لا بد أن يختفي لأن قوة الخاتم الذي يمثل الشر- الذي سبق أن قلنا: إنه تم سبكه في معبد آمون وعمد على يد الكاهن الأعظم- تغلبت على نورانيته. لم تحتمل نورانيته بقاء الخاتم معه في حين تحملت خديجة بقاء الخاتم في يدها لسنوات طويلة كانت مُعمدة بالظلم والغل والحقد لأنها مثلت بذاتها الامتداد البشري لهذا الشر الكامن في الخاتم. لنلاحظ هنا تاثيرات قصة "سيد الخواتم" على أحمد فتح الله في سرده لقصة الخاتم المُثيرة. الشيخ هنا هو "غاندالف" النوراني الذي يلتحم مع قوى الشر في صراع ملحمي. إن قوى الخير مُمثلة في التأثيرات النورانية للشيخ مصطفى الجعفري ذي الكرامات الذي يهب كل مرة لإنجاد علي الكسيح الذي ورث ظلا ثقيلا دمر روحه من أمه القانونية خديجة، في كل ملمة تنزل به، فيراه ولا يراه، طيفا يريه الطريق ثم لا يلبث أن يختفي في مواجهة قوى الشر التي أورثها الخاتم أمه خديجة وأورثتها هي لابنها، هذين هما عقدة الصراع في الرواية وعلى وقعهما تنجدل وتمتد كافة المسارات الأخرى التي اختطها المُؤلف لبقية شخوصه. كل ما قام به علي وما مارسه على البشر الذين عرفهم وكانوا تحت سُلطته لم يكن غير انعكاس لتشوهاته الذاتية.

يطرح المُؤلف سؤالا: لماذا طلب الشيخ أن تتم مُكافأته على اكتشافه الآثار بالحصول على الخاتم؟ كيف نحضر المفاتيح كلها بين أيدينا؟ صراع الخير والشر الأبدي. الرؤى الخاطفة التي راودت علي ورأى فيها الشيخ يشير له مرة ويساعده مرة أخرى كانت رمزا لديمومة روح الخير رغم سطوة الخاتم مُمثلة في التأثيرات المُدمرة التي خلفتها خديجة- الرمز البشري للشر- في نفوس من كانوا حولها. إن ظهور أحلام ساعد علي على ولادة جديدة لكيانه. هو الآن يتأرجح بين عملاقين، أحدهما يبتسم له، والآخر يدير له ظهره. يلوح الرضيع بذراعيه ويخرج أصواتا. التائه المُغادر لتوه جحور الظلام، وهو في ولادته الجديدة يحبو صوب مصيره الذي سيرسمه مُختلفا ويغالب حس طاغيا بدونية تلقائية حيال العالم الجديد الذي يتجه صوبه.

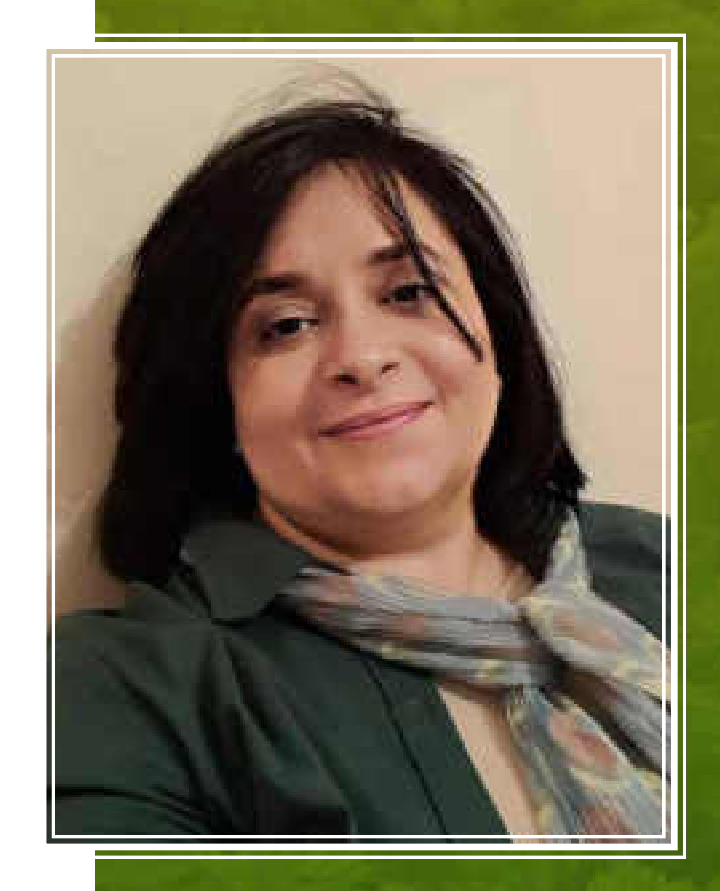


Portrait of Max Ernst - About 1939 - Oil on canvas - 50.30 x 26.80 cm
Leonora Carrington (1917-2011)

دراسة

أدب

فَانْتَازْيَا تُولْكِين
رحلتي البحثية



عبير عواد

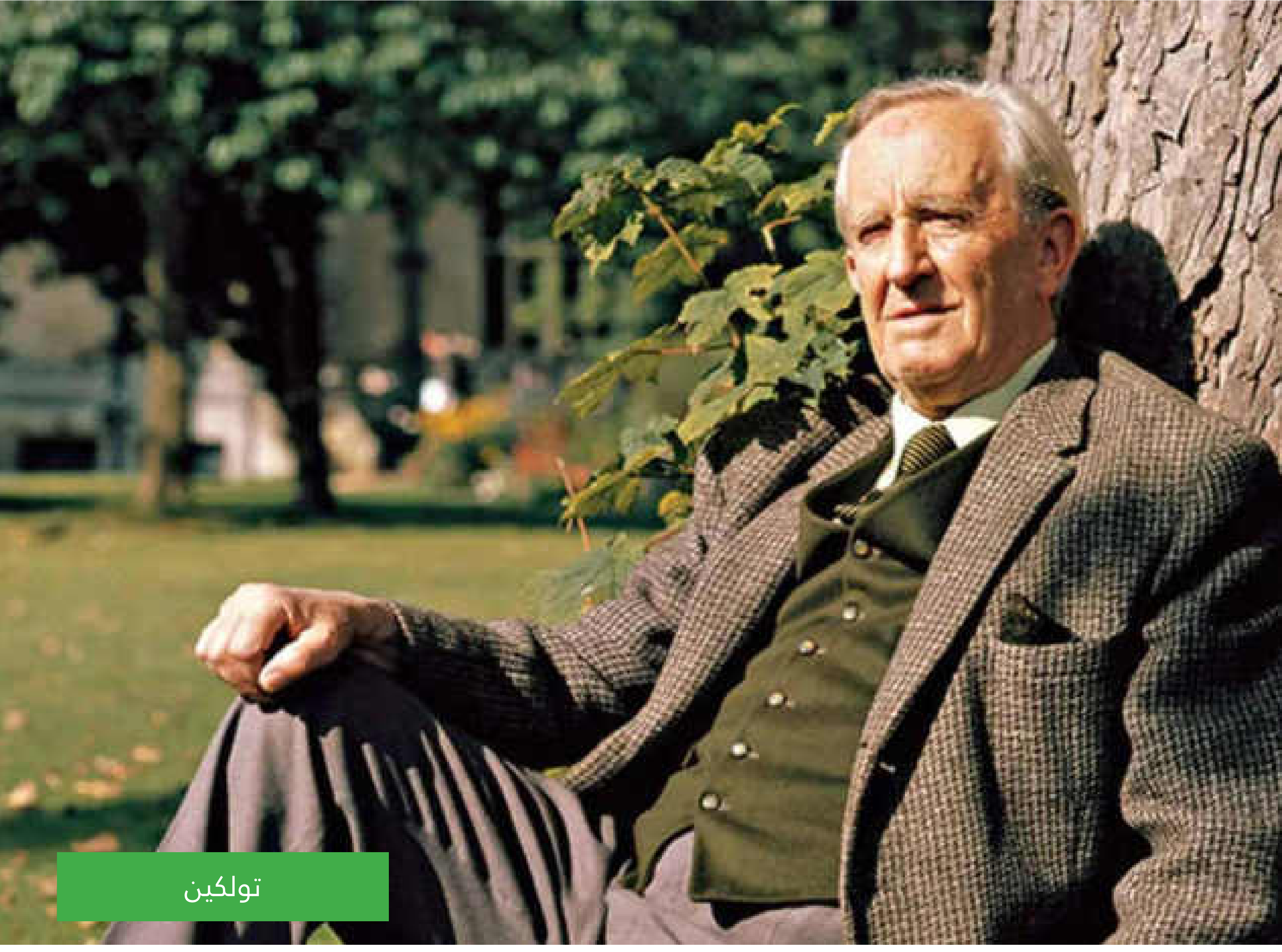
مصر

لا أنكر أنني، قبل الشروع في الكتابة، انحصر هدفي ومسعاي في محاولة فهم فانتازيا تُولْكِينْ، وخلال دائرة البحث تلك مررت بما يشبه رحلة السعي، تلك الرحلة التي يعود من قام بها إنسانًا آخر يختلف عمّن بدأها، مُحمّلًا بخبراته التي صقلته، وتأثير تجربته ولقائه لا مع العالم الخارجي مُتمثلاً في أشخاص وكائنات وأحداث، بل هناك اللقاء الأهم خلال تلك الرحلة ألا وهو اللقاء مع النفس.

فخلال مسْعَاي هذا، لم ألتقِ تُولْكِينْ وحده، بل التقيت غيره من أدباء الفانتازيا وكتابها، ممن سبقوه وتركوا تأثيرهم عليه، ومن أتوْا من بعده وتأثروا به وحاولوا السير على خطاه، أو اختلفوا عنه وقدموا شيئًا مُختلفًا، ولم أدخل عالمه فُحسب، بل ولجت لعوالم الفانتازيا بأكملها لقد كانت رحلتي عبر أزمنة مُتعددة، تعلمت الكثير عن أدب الفانتازيا وعن نشأته وتطوره، أدركت أهميته التي نغفل عنها، لأننا لم نفهمه بعد.

تمنيت أن أكون قد نجحت في اكتشاف الفانتازيا، وفهمها، والأهم أن أكون قد نجحت في نقل ما فهمت إلى القارئ، سواء أكان قارئًا يهدف بقراءته إلى المعرفة والتعلّم والمُتعة، أو كان كاتبًا يهتم بالفانتازيا ويشعر بأن لديه ميلًا للكتابة فيها، ربما لهذا، وجدتني بين آراء وأفكار مُتعددة أعقد مُقارنات وأربط بين معلومات من هنا وأخرى من هناك لتفاصيل نتيجة لقراءات متنوعة جميعها قد يفسر جزءًا أو مجموعة أجزاء مما تقوم عليه فانتازيا تُولْكِينْ، ويشرح من خلال هذا السياق شخصيته وأفكاره وما مرّ به من أحداث ساهم في تكوين كيان الكاتب لديه، وما استتبع ذلك من أعماله التي تعكس بشكل ما طبيعته وتأثير تجربته الحياتية على تلك الأعمال.

لكن رغم كل هذا الزخم، هل هذا هو كل شيء! بدا الأمر لي وكأن كل من تحدث عن تُولْكِينْ وأدبه اهتم بشيء وأغفل غيره، استوعب عدة معانٍ وتناسى

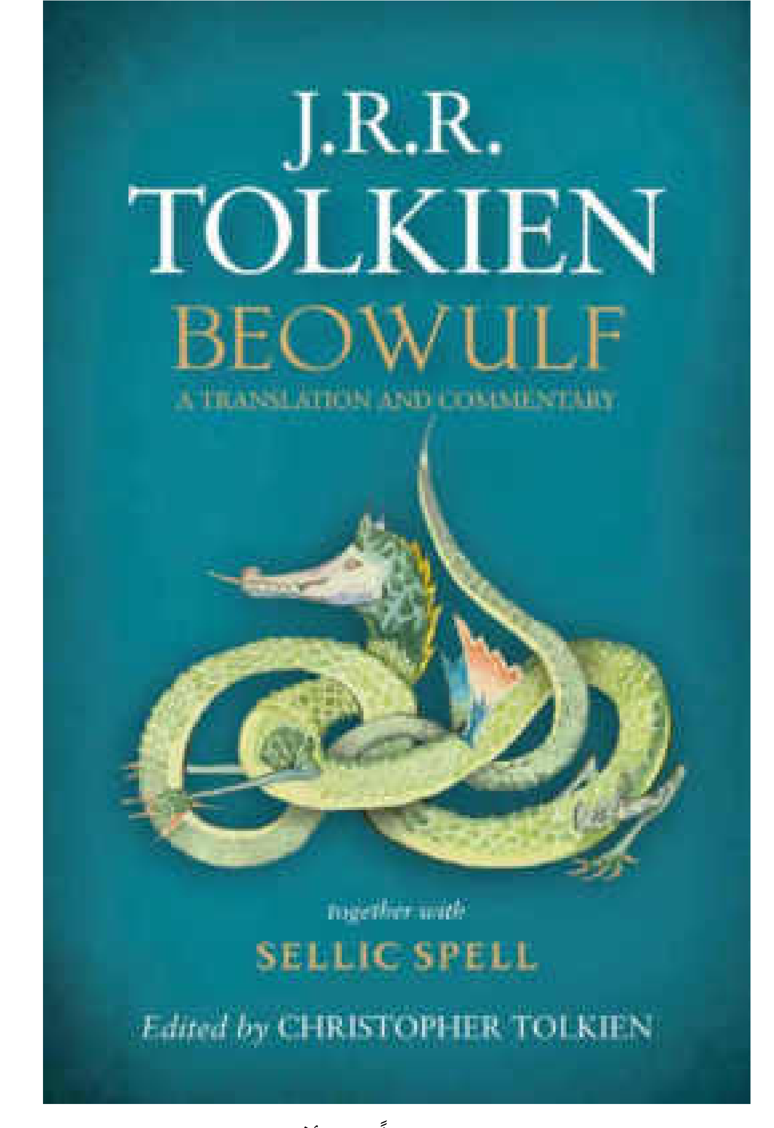


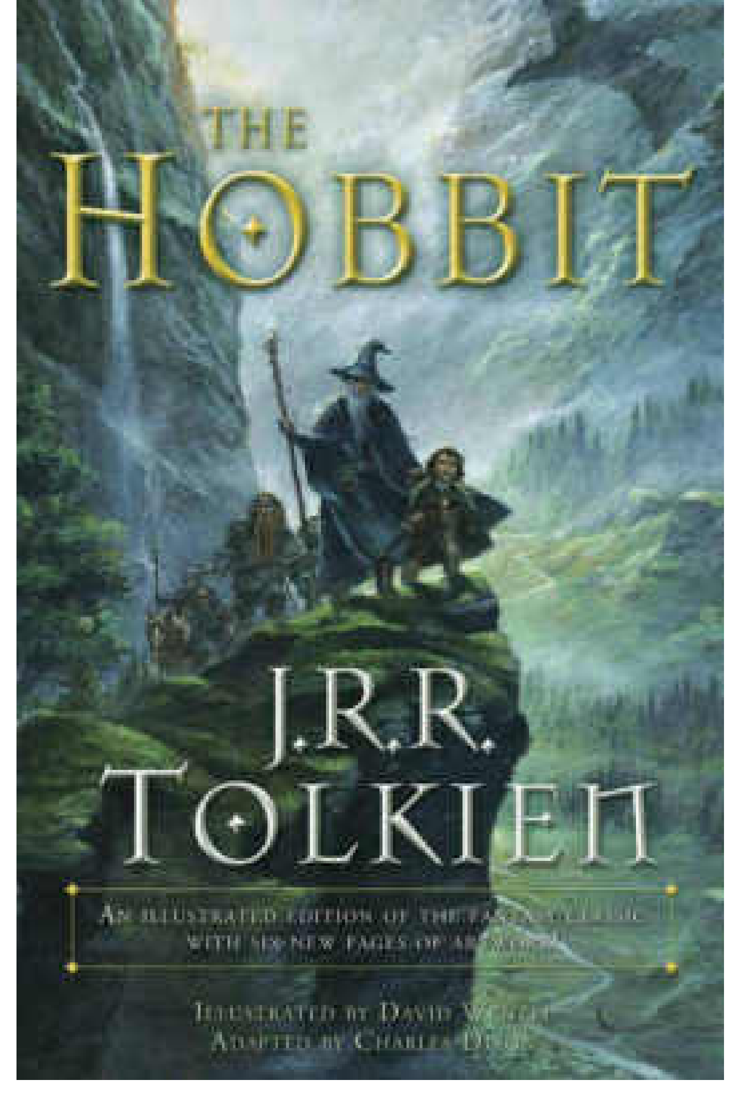
تولكين

ما يربط بينها، بما فيهم ولده كريستوفر، أقرب أبنائه إليه فيما يخص الكتابة، والذي نستطيع أن نُطلق عليه لقب "ملاك والده الحارس"؛ فلولاه ما عرف العالم الكثير عن كتابات تُولْكِينْ؛ فالابن سخّر حياته كلها لجمع وتنقيح وعرض وتقديم أعمال والده التي تركها ولم يُكملها، المُنتهية منها، والمعروفة بشكلها النهائي، والذي سبقه عشرات الصيغ والمسودات التي تختلف عن العمل الأصلي المنشور، بما حدا بكريستوفر أن يعيد تقديمها إلينا كقراء وباحثين، ويخبرنا بطريقة غير مُباشرة، أن الخلق وإعادة التشكيل والتكوين سمات أساسية لأدب والده، الذي كان يبني عوالمه لا يكتبها فقط، كما أنهى الابن الأعمال غير المُنتهية منها بما يتناسب مع طبيعتها وفق رؤية والده وأسلوبه في الكتابة، ومع ذلك أشار إلى أنه كان في بعض الأحيان يُحزّر أو يُخمّن ما يقصد والده.

في الواقع إن ما قاله كريستوفر بدا لي مُخيفًا نوعًا؛ لأنني فكرت إذا ما كان هذا حال ولده، فكيف به حالي! هل ما سأتحدث عنه كافيًا ليكشف عالم تُولْكِينْ؟! هل ما زال هناك شيئًا مفقودًا؛ ربما أشياء لم أعرفها بعد! هل هذا كل ما يمكن أن يُقال عن الرجل وعن أعماله؟ أم هناك ما هو أكثر والذي بالقطع فاتني منه نُزرًا ليس بيسير؟
لم أُبالغ حينما قلت: إنني أتمنى لقاءه، فبعد أن كنت أترك لمُخيلتي مساحة حُرّة كي أتقمّص شخصيته، وأخالني قد قاربته للحدّ الذي يسمح لي بالتفكير مثله، أتخيل أنني التقيته وأخبرته ما أعتقد، فيستحسن بعضًا منه، ويبتسم بغموض حيال البعض الآخر، ثم يربت على يدي مُشجعًا، ويُذكرّني مازحًا أنّ الكاتب عليه ألا يعلم كل شيء عن شخصياته التي يخلقها، فكيف به الآن يكشف لي كل أسراره! وعندما يشعر بخيبة أملي، يطمئنني باسمًا: "ولكن الطريق يمضي دائمًا".

نعم! الطريق يمضي دائمًا، إنها الرحلة، رحلة المسعى التي يجب أن أكملها كما بدأتها، خاصة أنها تركت أثرها الواضح عليّ شيئًا فشيئًا، فلم أتعرف على الكاتب فحسب، بل اكتشفت الإنسان أيضًا، وهذا وإن كان يتناسب مع أفكاري عمومًا وبمدى واسع، فإنه داخل عالم تُولْكِينْ أصبح أشدّ وأعمق تأثيرًا، في رحلتي الاستكشافية تبدَّى لي رمز السعي كنموذج مُصغر لرحلة تُولْكِينْ نفسه والتي هي أساس لرحلة السعي التي خاضها أبطال الهُوبيتْ وسَيّد الخَواتمْ، إنها بالنهاية رحلة سعي الإنسان خلال الحياة، وهذا ما أرّخَ له تُولْكِينْ بما خلق من عوالم بإبداعه.
كلما توغلت في عالمه تساءلت: فيمَ كان يفكر الرجل؟ أين ذهبت به أفكاره؟ وهل أتاحت له الحياة الفرصة كي يكتُب كل ما يريده؟ وأخيرًا هل حقق مُبتغاه بآلاف





المسودات التي تركها تحمل إرثًا من أفكاره وخيالاته، التي تمثّلت في أشخاص وكائنات وأماكن تُشكّل تفاصيل عالمه الذي خلقه ووهبه نفحة من روحه، ليرحل جسده، وتخْلُد روحه باقية؟

هنا نتوقف بالضرورة عند نقطتين مُهمتين: النقطة الأولى وهي اللغة، والتي لا يُمكن فهم فانتازيا تُولْكِينْ تمامًا بفصلها عمّا قدمه، لقد صرح هو نفسه وأكثر من مرة واصفًا سَيّد الخَواتِمْ أنها كُتِبَت لتخدم اللغة لا العكس، وكان يقول:

"اكتب من قلبك. يجب أن تتدفق كَلِمَاتك مُباشرةً من اهتماماتك الشخصية".

بالنسبة له اللغة هي حضارة وثقافة وهويّة، ليست مُجرد نُطق الكَلِمَات، وهي بالوقت نفسه اهتمامه الشخصي.

هنا، وبإغفال تلك النقطة، تبدو كل النظريات والتحليلات والفرضيات غير صائبة بالمرّة، فلا الحبكة هي ما كان يُهمه، ولا البناء الدرامي الفانتازي هو ما كان يشغله، وهنا يحقّ لي أن أتساءل:

هل كان تُولْكِينْ يكتب وهو يفكر بالفانتازيا؟

هل كان ينتقد ما يكتبه بناء على معايير العمل الفانتازي، التي نحللها نحن الآن وفق الكثير من الدراسات والمفاهيم التي تفسر الفانتازيا وتضع لها قوالب وشروطًا وتميزها بخصائص، مرة أخرى هل كان هو يكتب وفق كل هذا؟!

بالقطع لا! عالم تُولْكِينْ عالم لُغويّ ميثولوچي يحمل بطياته سمة خاصة به هو وحده، لاحت بوادرها في تحليله لقصيدة بِيوُولفْ، فهو الوحيد الذي أعاد توصيف آلية استخدام التنانين في القصيدة، وبالتالي في أي عمل فانتازي فيما بعد، إنه ليس صراعا بين البشر وكائنات أسطورية فحسب، بل هو صراع البشر والحياة نفسها وما يكابدونه ويواجهونه فيها، إنه توظيف الرمز، فالتنانين رمز، لا كائن أسطوري خيالي فحسب. إن ما يؤكد على هذا أنه صرّح أيضًا بأن بِيوُولفْ أفادته كثيرًا عند كتابة ملحمة سَيّد الخَواتِمْ، وكانت بمثابة مرجعية له.

كما أنه، وفي قصيدته "سقوط آرثر"، والتي أعتقد أنه من الضروري على الباحث في كتاباته أن يقرأها ويقرأ تحليلات وتوضيحات لها، لأنها ببساطة تُقدمّ كتابة تُولْكِينْ بنمط آخر لم يُنظر إليه ويُنتبه له، إلا بعد نشرها، لقد وظّف لغته لصالح عالم إنساني حقيقي، بأبعاد إنسانية واقعية، وشخصيات مُركبّة تحمل الكثير من الرمادي بنفوسها.

لقد كانت قصيدة "سقوط آرثر" قصيدة للكبار الناضجين، كتبها شاعر مُتميّز اللغة قويّ التوجّه وشديد التوظيف لتلك اللغة.

إن إغفال كونه عالم لغويات، وإغفال عشقه للّغات، يوقعنا في فخّ الحُكم النمطيّ على عالمه الفانتازي.

أما النقطة الثانية وإن لم يكن تأثيرها بقوة تأثير اللغة إنما ترجع أهميتها إلى أنها تُمثّل طبيعة تُولْكِينْ كرجل كاثوليكي ورِع، وشديد التديّن والتحفّظ تجاه ما يخص كاثوليكيته تلك، هناك مُتديّن يجعله تحفظه تجاه تعاليمه الدينية مُتشددًا وربما بشيء من القسوة، لكن تُولْكِينْ، وأحسب أن هذا لطبيعته الإنسانية الفطرية النقية إلى حدٍ بعيد، جعلت لتدينُه ذاك إطارًا حنونًا

ناعمًا وربما طفوليًا كما أستطيع أن أصفه، فالأطفال لا يعرفون المناطق الرمادية، واضحين صُرحاء، حازمين على قدر طفولتهم، الخير خير والشر شر، الجمال جمال والقبح قبح، لا مواربة، لا مُماهاة، لا صراعات داخلية وخارجية، إلا عندما يكبُر الطفل شيئًا فشيئًا، ويتحول إلى رجل بنضوج التجربة، ذاك النضوج لا تتضح ملامحه، إلّا بنهاية الرحلة، باكتمالها وصاحب التجربة قد عرف نفسه واكتشف ما لم يكن يعرفه.

هذا ما جعل رحلة الهُوبيتْ "بيلبو" تكتمل، ومسعاه يتم، لقد وُضِعَ قيد الاختبار بخوضه التجربة، وعَلِمَ بنهايته أن روح المُغامرة بداخله، وأنه ليس ذلك الهُوبيتْ البسيط الذي يحب الجلوس في كوخه وتدخين الغليون يستمتع بالطعام ويُلقي النكات، وكذلك "فرودو" الذي أنضجته رحلته لتدمير الخاتم، لقد خاض صراعًا لم يحسب نفسه مُؤهلًا لخوضه، وقاوم نزعاته، ولم يكن يدري بها سواء حينما نبذ صديقه سام بعد أن تأثر بوشايات جولام، أو عندما راودته نفسه على الاستيلاء على الخاتم، وأيضًا رفقة الخاتم، "ميري، بيبين، سام"، كل منهم عاد من الرحلة شخصًا آخر، فلم يعودوا كمُشاغبين صغار غادروا الشاير ليبقون بصحبة صديقهم.

نعم، عالم تُولْكِينْ مثالي، بنقاء الأطفال والطبيعة، ومثالية المسيحية التي يعتنقها، ليست مسيحية فرسان الهيكل، ولا مسيحية نبذ الآخر ورفضه، إنمّا كاثوليكية مابل التي جعلتها تضحي باستقرارها المادي لقاء إيمانها، إنها كاثوليكية مُفعمة بالحُب، ربما هو الحُب الذي جعل إديث تتخلى عن بروتستانتيتها لأجل حبيبها رونالد رغم صعوبة هذا، الحب الذي جعله عطوفًا عليها عندما أصابها الاضطراب كونها ابنة غير شرعية.

قد يقول قائل: إذا ما كان تُولْكِينْ نقيًا لهذه الدرجة لماذا رفض زواج صديقه لويس وچوي واعتبره زواجًا غريبًا، وأجيب على هذا: بأنّ كاثوليكيته المُتحفظّة منعته من تقبُّل فكرة كون چوي مُطَلّقَة! فوفق معايير تدُيّنه الرباط المُقدس بين الزوجين لا يفرقهما إلا بالموت، نعم للحُب سطوة، لكنّها لا تنتصر على قوة تأثير الدين، هنا ورغم أنني لا أدافع عن موقفه، إلا أنني أتفهمه، خاصة أن تحفظّه الديني المُغلّف بطبيعته النقية كان حدًا فاصلًا بينه وبين التشدد، الذي وإن أصابه بعض تأثيره في مواقفه لبعض الوقت إلا أنه لم يستمر كل الوقت، وسأعود لهذه النقطة لاحقًا. ما يهمنا الآن هو ضرورة قبولنا بذلك التديّن وأخذه في الاعتبار عند تقييم كتاباته الفانتازيّة ومحاولة فهمها بين اللغة والدين.

أما تلك التفصيلة الإجمالية التي تحتويهما معًا، فهي رحلة السعي أو المسعى، إنها رحلة الإنسان في الحياة، بما لها من بُعد ديني كاثوليكي رمزيته تشبه السعي للحصول على الكأس المُقدسة، إنها رحلة الإنسان بمُجملها كي يثبت نفسه، فهو يسعى كي يكون أناه.

أخيرًا، هناك شيء مُهم لفت انتباهي، ألا وهو أننا يجب أن نستعير جنسية ولغة وعقل وثقافة الكاتب قبل أن نحلل ما كتب أو أن نحكم عليه، بمعنى آخر كُن إنجليزيًا وأنت تقرأ أدبًا إنجليزيًا.

مُقدمة تُولْكِينْ بقلمه، والتي ترافق الطبعات التي تصدر من "سَيِّد الخَواتِمْ" كانت بمثابة دليل استرشادي في رحلتي هذه، حيث جعلتني بالإضافة إلى ما سبقها من تمهيد أضع نصب عيني إشارات وصول وعبور إلى ذلك العالم الفانتازي تتلخص فيما يلي وعلى الترتيب:

-1 أي فكرة دُوِّنَتْ هنا تحمل قدر ما تحمل من استقراء تخيّلي واستنباط شخصي وفق قراءتي الخاصة في فانتازيا تُولْكِينْ وفهمي إيّاها.

-2 تلك الأفكار المُدونة لم تُغفِل عامل قراءة الأدب بلغة كاتبه وجنسيته وثقافته، وتعتمد على العديد من القراءات والمُلاحظات التي كُتبت أو ذُكرت من قِبَل آخرين تناولوا بالشرح والتفسير فانتازيا تُولْكِينْ.

-3 لم تعتمد تلك الأفكار اعتمادًا نهائيًا على أغلب المجازات والاستعارات التي وُضعت لتفسير عالمه الفانتازي، بل رُوعي في تكوينها حقيقة أومن بها بشأن القراءة، ألا وهي أننا نقرأ كما نكون، بذواتنا، وعلينا ألا نتناسى أن الكاتب يكتُب كما هو عليه، بذاته وبهويّته.

-4 السمات الواضحة التي اتفق عليها كل من درس فانتازيا تُولْكِينْ أدبيًا ونقديًا ثلاثة ثوابت لا تتغير: اللغة، الميثولوچي، الدين برمزية فكرة السعي. وأنا مُقتنعة تمامًا بتلك الثوابت، وأزيد عليهم سمة لا نستطيع إغفالها، هي ارتباط تُولْكِينْ بالطبيعة وحُبّه لها، والذي يُشكِّل من وجهة نظري لفهم الإنسان مع اللغة والدين ثالوثًا متينًا يحتوي الكاتب وأعماله.

عند تحليلنا لأدب تُولْكِينْ علينا ألا ننسى أنه كان أستاذًا جامعيًا وعالم لغويات، ولا زالت دراساته في الأنجلوسكسونية تعتبر مُهمة إلى اليوم، في الواقع، إنّ تأثير الدراسات الأكاديمية لتُولْكِينْ في اللغة والأساطير هو ما منحه تلك الرحابة والشمولية بأعماله الخيالية، إضافة إلى أن تجارب تُولْكِينْ خلال حربين عالميتين: جندي في الأولى، ومواطن بريطاني خلال الثانية، كان لهما تأثير دائم على تصويره للحرب في رواياته، وعوامل أخرى نستطيع تصنيفها تحت تعريفات السيرة الذاتية، والاجتماعية، والدينية، وحتَّى توظيفه لعناصر البيئة في عمله؛ أو ما يُصَنّفْ بالإنجليزية Pro-environmentalism لقد اهتم بكل تفصيلة صغيرة كانت أو كبيرة تخص العمل أو تقدم فكرة للقارئ عنه، ووصل إلى مرحلة من الدقة جعلته يكتب معلومات هامشية عن تفصيلة ما قد تصل إلى عدة صفحات، فعلى سبيل المثال، كان قد أورد أنواع الخشب المُختلفة في صناعة الغليون في عالم الأرض الوسطى، وأين توجد الأشجار التي تُستخدم لصناعته، وأي نوع من التبغ يعطي مُدخنّه المذاق الأفضل مع غليونه، وهكذا! كان عالمه مُتكاملًا بأجناسه ودياناته وآلهته وكائناته وبيئاته الطبيعية وخرائطه ومعالمه، وأيضًا ما وضع من لغات تتناسب مع الناطقين بها من سُكان هذا العالم.



أدب

الشيخوخة: تناهي الجسد وحدود الكتابة



لونيس بن علي

الجزائر

بعد سبع وسبعين سنة من الكتابة، وجد ثيودور كاليفاتيدس نفسه عاجزاً عن الكتابة، كما لو أنّ نبع الإبداع قد أصابه الجفاف. غير أنّ الأمر هذه المرة كان جادا، بعد محاولات بائسة لكتابة شيء ما قد يُخرجه من هذا الكابوس. يبدو أنّ اشد كوابيس الكتّاب هي أن يستيقظ أحدهم صباحا فيكتشف أنه لم يعد قادرا على الكتابة.

لقد حاول هذا الروائي السويدي من أصول يونانية أن يجرّب بعض الوصفات، فأخذ ببعض النصائح لكتّاب عاشوا التجربة نفسها، لكنها باءت بالفشل جميعها، بل بعضها كانت نتائجها وخيمة، مثل نصيحة الكاتب تشيخوف الذي قال: إنّ على الكاتب أن يأخذ حماما باردا وهو بكامل ملابسه.

أريد أن أعود في هذا المقال، بمُناسبة قراءتي لهذا الكتاب الرشيق "حياة أخرى"، الذي هو في الأصل كتابة ضد العجز عن الكتابة، إلى مفهوم "الأسلوب المُتأخر" الذي طرحه إدوارد سعيد في كتابه الذي عنونه أيضا "بالأسلوب المُتأخر"؛ وسبب اختياري لهذا الكتاب هو علاقته بأزمة هذا الروائي، والتي تبدو أنها ذات علاقة بالعُمر، أي تحديدا بالشيخوخة، ففي مُستهل هذا العمل كتب ثيودور: "فبعد أن أتممتُ أعوامي السبعة والسبعين، غدت الكتابة لي كمن يعمل عملاً إضافيا" (ص22).

يضعنا الروائي، إذن، أمام لب الإشكالية، وهي علاقة الشيخوخة بنضوب معين الكتابة عنده، وهي تقريبا الفكرة الجوهرية التي طرحها إدوارد سعيد في كتابه سالف الذكر، إذ نبهنا إلى هذا الوجه الغائب من وجوه دراسة الأدب والفن، وهو علاقة العُمر بالإبداع.

إنّ التأمّل في هذه العلاقة هو اعتراف بأننا مُنشغلون في التفكير بحياتنا بتعبير إدوارد سعيد، وكل كتاباتنا تجسد على نحو ما هذا التفاعل بين عالم الطبيعة الذي يمثله الجسد بتركيبته وكيميائه وأعطابه وتناهيه، وبين التاريخ الذي هو الكيفية التي ندرك بها أجسادنا، والطريقة التي بها نمنح معنى لوجودنا.

ثيودور كاليفاتيدس

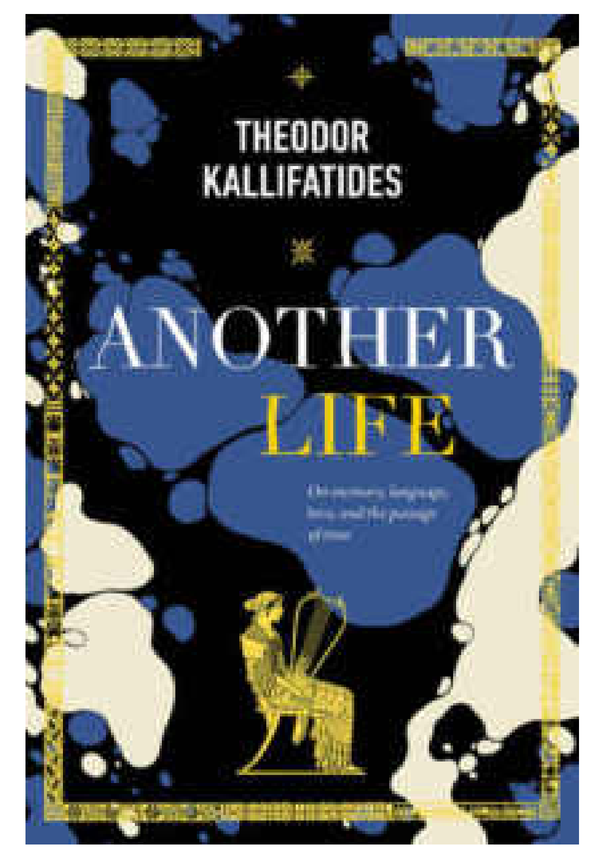
كتاب "حياة أخرى" ترجمة فلورا مجدولاوي يجسد في نظري هذا المنظور الأساسي، لأنّه أولا ينتمي إلى أدب المُذكرات بالنظر إلى حضور الماضي في شكل مشاهد استرجاعية، عبّر خلالها ثيودور عن حنينه إلى اليونان التي هاجر منها مُنذ خمسين سنة، وهو أيضا كتاب عن الحاضر الذي سجل فيه الروائي تأملاته حول تحولات الحياة في بلده الثاني السويد، الذي أحكمت عليه كماشة الليبرالية المادية قبضتها الشديدة. لقد التجأ إلى الكتابة كمحاولة لمنح معنى لحياته كروائي اكتشف ذات صباح أنه لم يعد قادرا على الكتابة، وليتجاوز أيضا هذه الكتلة العاطفية الهائلة التي انحبست داخله.

تساءل سعيد، لأعود مرة أخرى إلى كتابه: هل يزداد المرء حكمة مع العمر؟ ربما أنّ هذا السؤال يخفي الوجه المُتناقض في مرحلة الشيخوخة؛ فالتقدّم في العُمر هو أيضا اكتشاف حدود الجسد، وأعطابه وأمراضه وإشرافه على الموت؛ إذ لم يخل كتاب ثيودور من إشارات واضحة إلى فكرة الموت التي تجسدت في "موت الرفاق"، ربما كان ذلك أكثر تجليات المأساة الإنسانية أمام الموت الذي هو "الفقد". أما السمة الأخرى للتقدم في العمر فهو "الحكمة". ويمكن أن أقول بثقة: إنّ القارئ سيعثر على نص مليء بعصارة حياة ثرية بالتجارب، وعلى الكثير من الحكمة أيضا، مثلما وجد ثيودو نبعا ثريا من الحكمة عند جدته اليونانية القوية.

ينبهنا هذا اليوناني إلى أنّ الشيخوخة تعني أنّ الزمن يصير أكثر ثقلا، أو بتعبير أجمل يصير "وزن الوقت أثقل من الماء" (ص23) تصير الكتابة مع هذا الزمن الثقيل صعبة، أو بالأحرى غير مُمكنة، لكن من جهة أخرى يولد خوف فظيع ليس من فكرة العجز نفسها، لكن من الوقوع في الكتابة "السيئة".

ما الذي يحتاج إليه الكاتب لمواجهة أزمة التوقف عن الكتابة؟

من الطرافة أن تكون الكتابة هي "الحل المثالي" لهذه الأزمة؛ يقول ثيودور "قد أتمكن أن أكتب عن سبب عدم قدرتي على الكتابة" (ص26) وبوعي شديد يميز الكاتب بين "عدم القدرة عن الكتابة" و"قرار التوقف عن الكتابة"، ففي نظره الأمران مُختلفان، لأن عدم القدرة لا يعني





عدم الرغبة. وربما هنا يكمن مصدر الألم النفسي الكبير الذي أصابه، إذ هناك من الكتّاب العالميين من فضّلوا الموت على الوقوف عاجزين عن الكتابة، ويزداد خطر العجز كلما كان إنتاج الكاتب غزيراً، إنه الخوف من نفاذ كل الأفكار، وهو أيضا الخوف من الفراغ الذي سيحل بحياته.

من أين نبع هذا العجز؟

ليس الكاتب شخصا مفصولا عن عالمه، وبالنسبة لثيودور فعلاقته بهذا العالم مُركبة؛ أولا هو اليوناني الذي هاجر من بلده مُنذ نصف قرن، وثانيا هو مواطن سويدي، وثالثا لأنّ علاقته بالبلدين اكتسبت مع التقدم في العمر حساسية مُفرطة؛ من جهة اليونان أصابه الحنين إلى الأرض الأم: الأهل، الرفاق، اللغة، ومن جهة السويد أصابه العذاب لرؤية السويد تتغير نحو الأسوأ.

تحول الحياة المُتسارع في السويد جعل شعوره بالغربة يتنامى أكثر فأكثر، وجزء كبير من هذا الكتاب يصبّ في دائرة الحديث عن مظاهر التحول في بلده الثاني، التي أصابت جميع مناحي الحياة، بما في ذلك علاقة السويديين بالآخرين، خاصة المُهاجرين الذين ازداد عددهم مع مرور السنوات. لقد كان ثيودور من المُدافعين عن التنوع والاختلاف والاعتراف بالآخر، وهو مُؤمن بأنّ مُشكلة الدول تكمن في الإفراط الزائد في مُمارسة حرية الإساءة للآخرين باسم الحرية.

لقد تحول العالم من حوله، والشعور بالغربة ضيّق داخله مساحة الكتابة، حتى بدت له الكلمات غريبة عنه، وعاجزة عن مُسايرة هذه التحولات.

العودة إلى اليونان هي استعادة لروح الكتابة:

كان ثيودور يقول بنبرة واثقة: "لم أكن مُجرد مُهاجر، بل كنتُ يونانيا أيضاً" (ص44) فالسنوات الطويلة التي قضاها في السويد لم تقطع صلاته ببلده اليونان، رغم أنه يعي بأنّ "الهجرة هي نوع من الانتحار الجزئي. أنتَ لا تموت، لكن الكثير ممّا في داخلك يموت، لاسيما اللغة" (ص80).

سأنبه القارئ إلى مسألة مُهمة جدا، فهذا الكتاب هو الوحيد الذي كتبه ثيودور باللغة اليونانية، فاكتشف أنّ لغته الأم هي التي حررته من أزمة العجز عن الكتابة، ثم إنّ رحلته إلى اليونان رفقة زوجته "غونيلا" حررت الذكريات من عقالها، ولو أنه كان يعي جيدا باستحالة العودة، فاليونان التي حملها داخله لم تعد موجودة. "الشيء الوحيد الذي كان بوسعي أن أقوله هو: إنّ البلد الذي أتذكّره قد اختفى" (ص130) حتى هو يقول قد تغيّر، ولم يعد ذلك الشاب ذي الخمسة وعشرين ربيعا الذي سافر إلى السويد.

كانت طريقته الوحيدة للعودة هي من خلال استعادة قدرته على الكتابة، فبعد محاولات مُتكررة والتي باءت بالفشل، نجح في استعادة روح الكتابة واستعادة وطنه التي هي استعادة للغة الكتابة بلغة الأم.

إنّ كتاب "حياة أخرى" هو بمثابة درس في مواجهة محنة التوقف عن الكتابة، ومن الطرافة أن نكتب لنقول: إننا عاجزون عن الكتابة. لم يخل الكتاب من تأملات في واقع المُجتمعات الأوروبية في ظل سيادة الاقتصاديات الاستهلاكية التي حولت كل شيء إلى سلعة تُباع وتُشترى، وفي ظل تفاقم ظاهرة الهجرة وما صاحبها من نقاشات حول الآخر، والضيافة. يعلمنا ثيودور أنّ الشيخوخة هي بطريقة ما شاشة كبيرة تمر فيها أطياف الماضي، في شكل انفعالات، وفي شكل تساؤلات عن الفقد، وعن الموت، عن الحنين، عن الحاضر وتحولاته.



Offering - 1957 - Oil on wood - 56.2×50 cm
Leonora Carrington (1917-2011)

مقال

أدب

مُغامرات الفعل والهوى في سيميائيات غريماس



د. محمد الكرافس

المغرب

أصدر ألجيرداس جوليان غريماس "1917-1992م" كتابه القاعدي "الدلالة البنيوية" Sémantique Structurale سنة 1966م، بعد بداية اختمار تجربته في البحث الأكاديمي والعلمي في الجامعات والمعاهد الفرنسية، وهو الآتي من ليتوانيا مُحمّلا بحمولة ثقافية وأيديولوجية تمتاح مكنونها من خصوصيات الشرق الأوروبي.

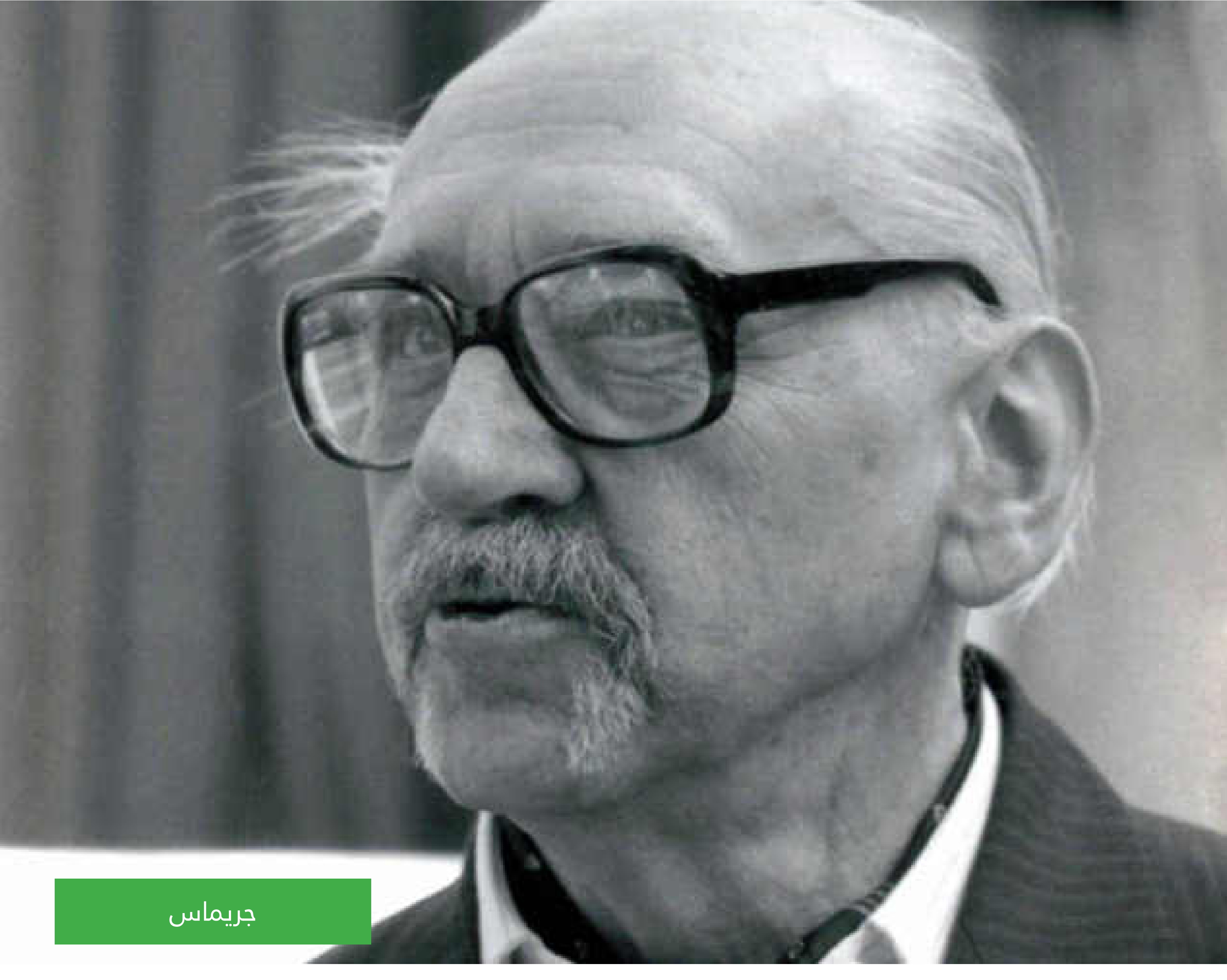
يعدّ هذا العمل النقدي، بذلك، لبنة للمرجعيات والمُقاربات الأساسية للنظرية السيميائية السردية المُعتمدة على تحليل الخطاب "باختلاف أجناسيته"، وفق منظومة منهجية تشمل المستوى السطحي والعميق، والمكون الخطابي، وغير ذلك من الميكانيزمات الداخلية لمنهج غريماس الذي يقارب كل أشكال الخطاب، وليس السرد فقط.

لقد سبق لهذا العلم المُسمى "بالسيميولوجيا"، أو علم العلامات أن حدده دو سوسير في سياق كتابه "علم اللغة العام"، في إطار اللسانيات البنيوية التي حاول التبشير، من خلالها، بدراسة علمية صرفة للغة في إطار الميتا- لغة، في مطلع القرن العشرين.

لقد تغذت مجموعة من المناهج النصانية- بما فيها سيميائيات غريماس- خلال ستينيات القرن الماضي من أسئلة نقدية وفلسفية جوهرية، وهي: كيف ننتج المعنى؟ وكيف تنبني الدلالة؟ وكيف تتحقق هرمينوطيقا التأويل لدى المُتلقي؟ ومن يبني المعنى؟ إلخ.

ظلت هذه الأسئلة مُهمة للغاية في شحذ النحت المعرفي والنقدي، حيث تم توجيهها من خلال عدة مناهج ونظريات "نصانية" وليست "سياقية"، لأن إنتاجية المعنى كموضوع للدراسة كانت مُعقدة للغاية وشكلت عالما غامضا، عصيّا على القبض والتنميط، لا سيما في مجال الدراسات النقدية والأدبية.

كانت البنيوية هي التي أثرت عليها وعلى العلوم الأخرى باتباع التيار البنيوي لدوسوسير، كما يتضح من التموضع الذي خلفه شتراوس وبروب وسوريو في ترسيخ علم الدلالة البنيوية. وبذلك، فإن المعنى



جريماس

الأساس القائم على الاختلافات بين القواعد والمرجعيات الفلسفية، يتم فهمه الآن من خلال إدراك هذه المُصطلحات المُتعارضة فيما بينها.
وهكذا، استقى غريماس مرجعيته وفلسفته التحليلية من مصادر معرفية ومشارب نقدية ولسانية مُتعددة، جعلته ينتقل من نموذج سيميائيات العمل إلى سيميائية الأهواء، مُركزا على بؤرتي: النحو السردي وبناء الدلالة، حيث يعتمد الأول على النموذج السطحي والخطابي ويتكون الثاني من المُربع السيميائي والمعانم السيمية، ثم على البُعد الانفعالي والشعوري على المستوى الهووي.
يشكل المُربع السيميائي قراءة فلسفية للمستوى العميق للمنطوق النصي، ويمثل الثاني المستوى السطحي للبنية الأولية للمعنى. ويُنظر إلى سيميائية غريماس على أنها منهج لمُقاربة كيفية انبناء الدلالة في النص، ويفسر البرنامج السردي البحث عن المعنى في هذا المسار.

فيما يتعلق بمكونات النموذج العاملي الذي يشكل لبنة في المستوى السردي، ترتبط العوامل بأدوار "وظيفية" مُعينة، تقوم من خلالها بالعروض أو الإجراءات التي تُحوّل الحالات الواقعية إلى حالات واقعية أخرى، عبر تحول في الأداء. وفي بناء الجملة السردية هذا، يكون الموضوع عقدة ذاتية تحمل برنامجًا سرديًا وتلعب الدور الأكثر أهمية.
يعد النموذج العاملي، الذي يهدف إلى إظهار البنية النحوية، جزءا من القراءة السطحية للسرد، حيث يتم تعريف كل عامل من خلال علاقته بعامل آخر من نفس المستوى أو فوقه أو تحته، ذلك أن غريماس استمد هذا البناء العاملي انطلاقا من نماذج وظيفية لدى بروب وسوريو وتينيير وغيرهم.
يمكن الاقتصار بذلك على أن النموذج العاملي مُستمد بشكل مُباشر من مرجعيتين هما: مورفولوجيا الحكاية الشعبية الروسية لبروب والدراسات الدرامية لإيتيان سوريو، حيث ساهم غريماس في تقليص هذه الوظائف الـ31 إلى 6 وظائف وفقًا لوظيفتها في الحكاية.
إن أولوية مفهوم الرغبة في سيميائيات العمل، وكذلك في البنية النحوية للنظرية السيميائية السردية مكنت غريماس من رؤية أن هناك مسارات متوازية على المستوى المنهجي، بين "التحليل النفسي" والسيميائية. ويؤكد غريماس على هذا



التقارب المنهجي في أبعاد المُصطلحات الموظفة، حيث انتبه في النهاية إلى مفهوم "الشخصية" الذي لا يمكن أن يبقى حكرا على الأداء الوظيفي، بل لا بد من الرجوع به إلى الانفعالات الحسية والهووية التي تملؤه.

لقد ساهمت إرهاصات عديدة في تبلور فكرة سيميائيات الأهواء لدى غريماس، مُنذ كتابه "في المعنى 2" الذي شكل أرضية لتقعيد السيميائيات السردية، ولو أنه أشار فيه بشكل سطحي إلى عوالم النفس والمشاعر الجسدية وغيرها، من دون أن تكون الفكرة ناضجة في حينها "سبعينيات القرن العشرين".

يُعدّ كتاب "سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس" الذي أصدره غريماس وجاك فونتاني سنة 1991م، وترجمه إلى اللغة العربية الأستاذ سعيد بنكراد سنة 2010م، مشروعا أساسيا في تحقيق مرجعية صلبة لهذا الاتجاه الذي ينهل من دراسة الحالات الشعورية والانفعالات النفسية في تجلياتها المُتعددة داخل الخطاب المدروس.

الأكيد أيضا أن غريماس انفتح على عدة مرجعيات سابقة تشمل الفلسفة الفينومينولوجية لدى ميرلوبونتي وهوسرل، في الربط بين الواقع والحالات النفسية، بما يمثل نوعا من التجلي الوجودي الذي ينهل من إدراك مُحيط الذات البشرية في علاقاتها المُتعددة بالفيزيقا وبالمشاعر التي تصدرها هي نفسها، أو تصدرها الذوات الأخرى.

ختاما، لا تستطيع هذه الورقة النقدية وحدها إطلاعنا على مشروع سيميائيات غريماس الذي حقق مجموعة من التحولات في تطور النظرية السيميائية السردية، بما في ذلك انفتاحها على سيميائيات الأهواء لاحقا، لكن الأكيد أيضا أنها سعت لتقريبنا منها بشكل مُقتضب. كما أن طبيعة الإيقاع الذي تسير عليه الحياة البشرية يتطلب الانفتاح على مكونات سيميائية أخرى لا تشمل النفس والجسد والفعل فقط، بل تتجاوز ذلك إلى الجوانب المعرفية والتكنولوجية وعالم الذكاء الاصطناعي، والعلاقات السياسية وغيرها، بعدما باتت مُؤثثات حقيقية في مشهدنا الأنطولوجي عامة خلال الألفية الثالثة.



Warning mother - 1973 - Oil on canvas - 60.8 x 50.8 cm
Leonora Carrington (1917-2011)

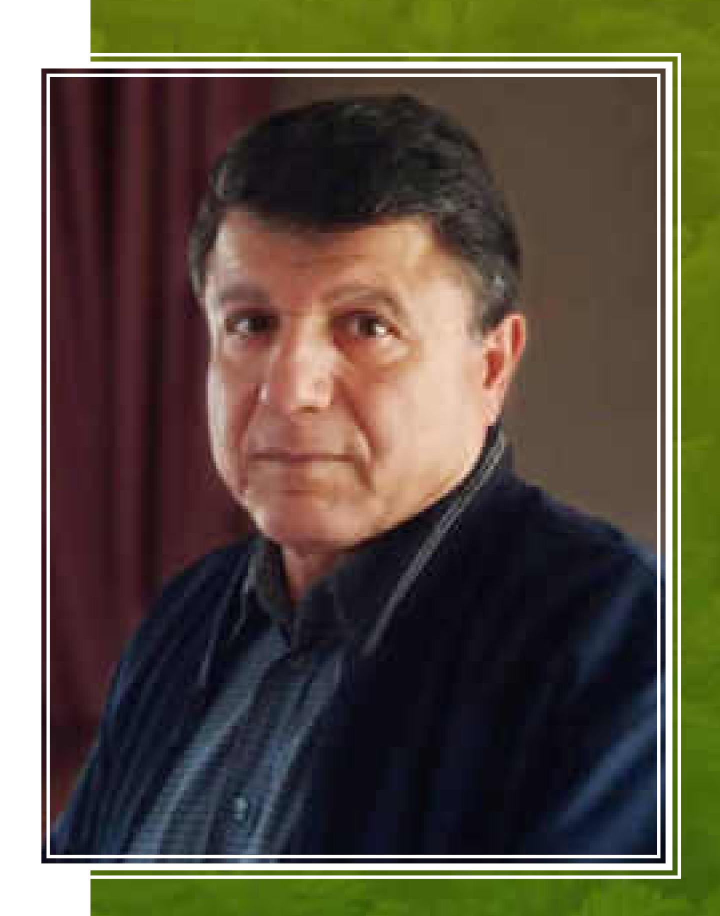
مقال

أدب

محمد عيسى:
النافذة الواسعة للشعر السوري،

قراءة في تجربة الشاعر الشعرية





د. محمد ياسين صبيح

سوريا

مُقدمة:

ربما يكون الشعر البرية الوحيدة المُتبقية للشاعر محمد عيسى، ليطلق للريح أجنحته ويحلّق، لينضم إلى أهم الشعراء السوريين في الموجة الثانية والثالثة والرابعة، هي أمواج من الشعر لا تهدأ إلا على شواطئ آمنة لديمومة القصيدة. ففي تجربته الشعرية الطويلة، يثبت عيسى أنه النافذة المنسية المُشرّعة على الجمال والأرض البكر، والتي يلامسها بخفي كلمة ثاقبة للزمن والأمكنة، وربما لديه الأماكن متوازية، وتلوي عنق الحكايات برداء من الخيال، الذي يخترق الحاضر إلى بدايات التجلي الصوري للكون، حيث تنشأ الحكاية قبل ردائها المُزخرف.

ففي أعماله الكاملة والصادرة عام 2017م عن دار بعل- دمشق، والتي تضم ثلاث مجموعات شعرية هي "شيءٌ ما- مائدة البراري- ورتوش بعد العاصفة" يقدم رؤية مُتجددة للكلمة، رؤية صاخبة وهادئة بنفس الوقت، تتعالق مع مُختلف واجهات الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية.

شيءٌ ما وأصالة المحاولة:

ففي ديوان "شيءٌ ما" الذي يستهل فيه أعماله الكاملة، نجد بداية شاعر يتقن لغة الصورة، ولغة التأويل، كما يتقن مُلامسة الواقع وخلطه بالخيال ليخلق الدهشة والحبكة السوريالية التي تعيد خلط الصور، في انزياحات شعرية مُتقنة. فمُنذ بداية الديوان يقدم لنا الصورة الصادمة يقول ص (7): "أطلقوا عليه الرصاص/ ثم أيقظوه.../ فوجد نفسه قد مات"، صورة مُتفردة تبشر بشاعر مُتفرد، ليغزونا في القصيدة الثانية المعنونة "بأمير السفر" ص (9)

تعال يا صديقي

هل ترى تلك الصخرة؟

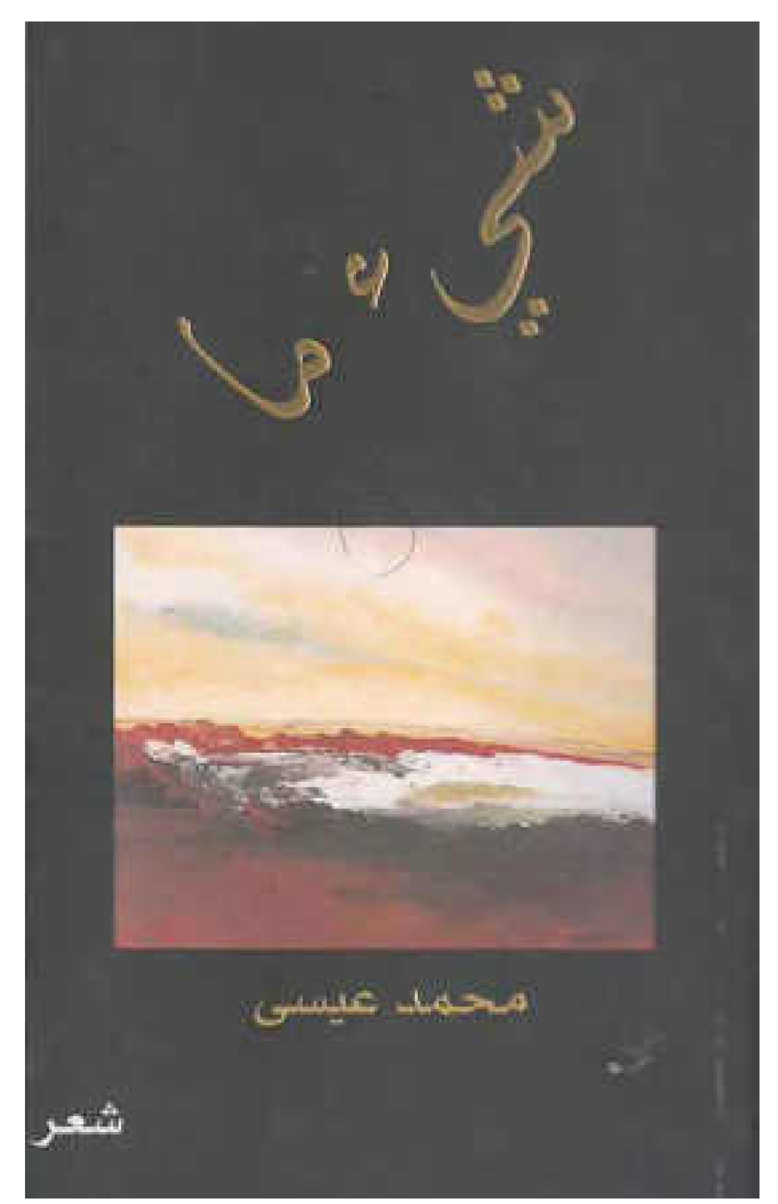
ستلقاني مُتكئاً عليها

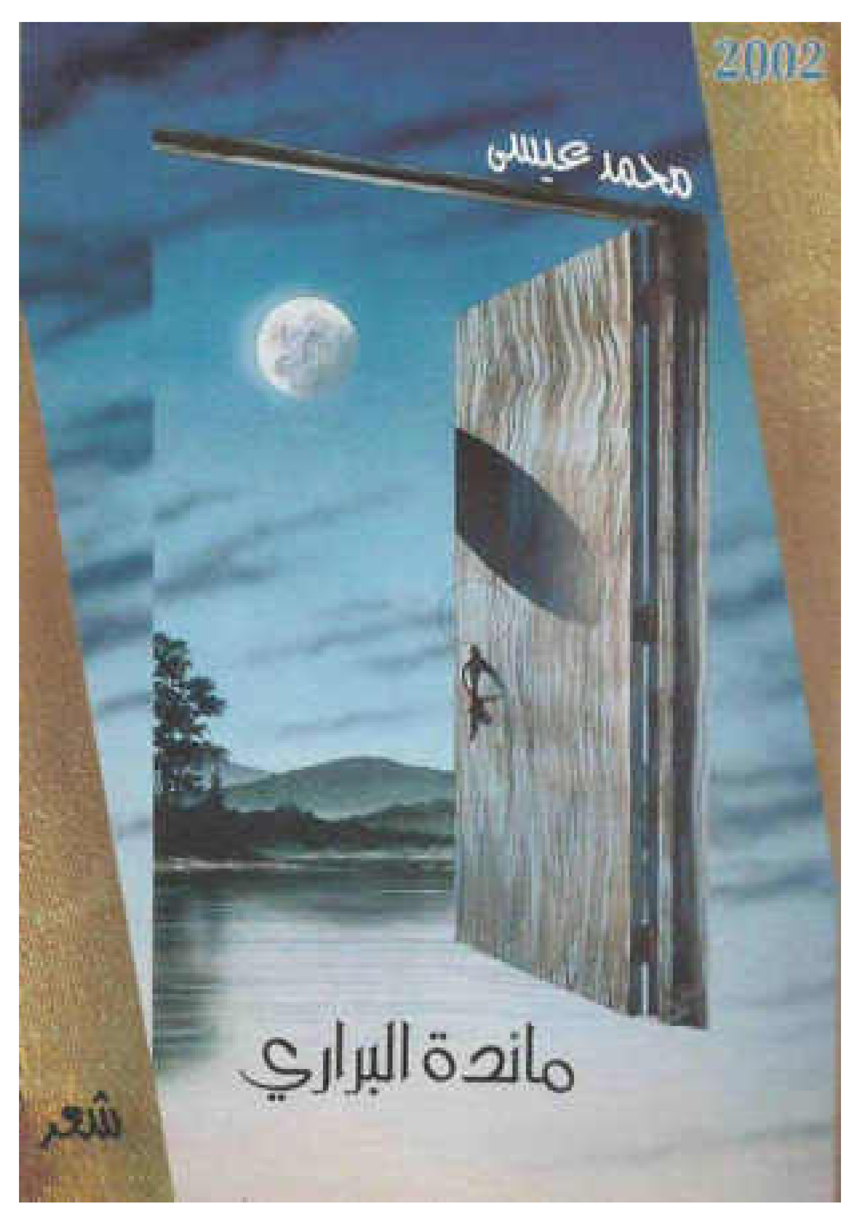
وعندما يأتي القطار
لا تنسى أن توقظني
لأبدل جهة الاتكاء.
صورة تمثل البساطة والتعقيد، بساطة التعابير وتعقيد الإيحاء والتأويل السردي والشعري، في تضادات تخلق رؤية شعرية مُختلفة، وتعري حالة اللامبالاة والضياع، فالزمن حد يتلاشى أمام التبلد الإرادي من قبل سقوف حمراء لا تفتح أبوابها إلا للمُنتفعين، فنحن في موكب للضجر، مشرّع على الضمور، والاتكال والاتكاء، مُختلط مع قوى تُقدس الاتكال، هي الروح التي سحبت وبقينا بدونها كالصخرة تسامر الفراغ.
في قصيدة "الأيام السبعة" يعزف سبعة ألحان في سبعة أيام، من اليوم الأول عندما
كانت الأرض بلا بحار ولا أنهار
والسماء تحطمت زينتها من بقايا العمر
إلى اليوم السابع:
عندما سقط الثلج
واختبأ عصفور صغير
كان المساء
وكنت وحيداً
هي أيام الكون الأخر للحزن، بدل أيام الكون المُتبقي للفرح، لا سيما عندما في اليوم السادس أراد أن يحجبوا ضوء المعرفة، ضوء الكلمة، ضوء القمر:
لأن القمر اشتهى مشية على الرصيف
أمسكوا به
وتقاسموه قطعاً
صنعوا منه مداخن المدينة.
هي الصورة المأساوية للمدينة، المُعتمة أبداً، حيث لا نجد حتى فانوساً يظهر سراباً ما.
يتفرد محمد عيسى بحمولاته الرمزية، التي تمتزج بالصورة المُبتكرة والمليئة بالأفكار، التي لا تبقى ساكنة، بل تتحرك مع المشهد الشعري الصوري، مُشكلة مشاهد مُختلفة لكل شيء، للمدينة وللأيام، وللضجر، وللناس، ورموزاً عدة، فمرة يبدو حوزياً للقمر، ومرة طالع على شرفة الذهول، ومرة يحك السماء على راحته، هي أشكال شعرية غير حيادية، وليس المقصود منها الزخرفة والبلاغة والاستعارات والانزياحات فقط، بل هي وسيلة ضرورية للوصول إلى عقل المُتلقي بهدوء ودهشة، لكي تلامس أفكار القصائد أفقه وتزين ساحات المدينة بتصريحه، كما يقول في لحظة تصوف فريدة في الديوان ص (53):
أنا الذي هو أنا
أنا الذي هو أنت
فمن بوحكِ إليّ نطقتِ.
هي لحظة عشق صوفي مُدمّجة بالطبيعة، والكون يمزجها مع كل ما تحتويه المدينة من مشاعر.

مائدة البراري واختصار الصورة:

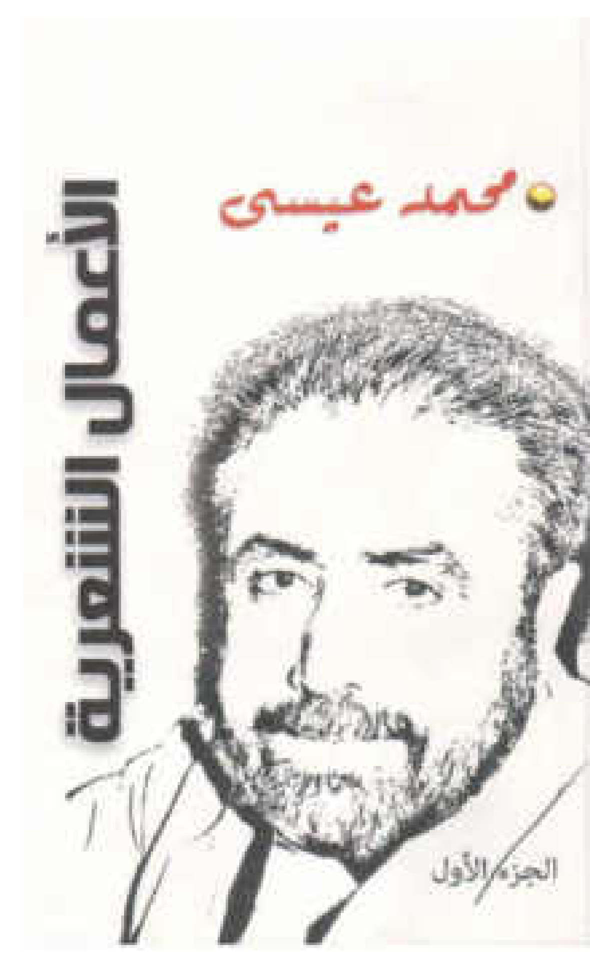
في الديوان الثاني الذي تشمله الأعمال الكاملة "مائدة البراري" نرى تطور البنية الشعرية من خلال اعتماد الشاعر أكثر على الإيحاء والرمز كحالة بنائية مُضمنة بمخيال صوري، يعبر بالمُتلقي نحو الأسفل، باتجاه بدايات تشكل الصورة البدئية في الغابات البكر للكون، هناك حيث يقوم كل كائن بتشكيل خياله وأفقه، فيستهل الديوان بالمقطع ص (101)
عندما يصلك قلبي
لا ترمي غلافه بعيداً
فهذا أنا.
الغلاف الذي يحمي الرسالة، هو الذي يكابد الوحشة والبعث والهجر، إنه العاشق الذي يصبح وطناً يضم قلوباً مُحطمة. الوطن الذي قد يُرمي، لم نعد نحتاجه بعد، هكذا هي الرسالة.
يرتل في مقاماته تضاريس العابرين والمُهمشين والجوعى، يقول ص (111)
في مقام الدرب:
ليت لي رحيلاً
لأجمع الدروب تحت الوسادة
وحين استيقظ في الصباح

محمد عيسى





أكون قد حفظتها
عن ظهر قلب.
يبتعد الشاعر في هذا الديوان نحو الوجدان والتأمل والإيحاء والسير الحكائية الرمزية، تاركاً اللحظات اليومية كشوارع خلفية وظل ثاني للقصائد، ويقول في مقام النسيان ص (117)
ليت لي صفاء الحصى
في قاع الماء العذب
حتى لا أبدل نظارتي كلما
تغبشت الذاكرة.
هي لحظة تأمل وجداني ضرورية لنحصل على صفاء الذاكرة وصفاء الرؤية التي تغبشت بالمآسي والكون الضيق والمُظلم، كما يسرد في الكثير من القصائد سيرة الصباحات الكانونية، وسيرة العشق والشعب والشغف والضباب المُلتحم مع أحلام الناس. هكذا يصل إلى مرحلة المُراهنة، كوسيلة إما للاستيقاظ أو للنوم الدائم.
يقول ص (131)
يلزمني الآن نرد
لأرمي الرمية الأخيرة
وأراهن بكل ما أملك من الاطمئنان
والأرصفة
واللقالق
والنمور التي خبأتها خلف التلة
سأراهن بالنوايا التي حلمت بها
مُنذ أن كنت أصغر منها بعام.
هو الرهان نتيجة الخيبة والخوف والحاجة إلى الأمان. هو رهان الحياة التي نبتغي أن نعيشها من دون خوف من المُستقبل، هو رهان الفكرة التي نريد، ورهان اللحظة الكونية التي نود أن نسرقها من الزمن.
يفاجئنا محمد عيسى في كل قصيدة نقرأها، بأننا نقرأ لوحات تشكيلية في أزمان مُتعددة، تحكي سيرتنا، سيرة كل درب وكل شجرة، وكل ذكرى وألم وفشل، وهكذا ومن دون ملل أو تردد، يدفعنا إلى مُتابعة القراءة بدهشة، وهذه ميزة لا يجيدها الكثيرون من الشعراء، فرغم التشكيلات الصورية السوريالية أحياناً، إلا أنه لا يضيع في ترددات اللغة والوصوفات الزائدة، التي لا تقدم إلا المساحات البيضاء الفارغة من الشعر.
فرغم طول بعض القصائد، إلا أنه يتمسك دوماً بالتكثيف الشعري، كحالة بنائية مُهمة لتماسك القصيدة، وعدم انهيار دهشتها وفكرتها، كما في قصيدة "مائدة البراري" ص (143):
هات الهواء من خلفك
واجلس على أربع قوائم الأرض
هنا أمامي ضفة لضفة
هات الحكاية المُخبأة في عبك
فك أزرارها



لا تخف
فقد صرفت الواشين
وأطلقت الريح بكلابها السبعة وراءهم.
تتابع القصيدة على هذا المنوال، ولكن بتتابع للأفكار الصور المُتجددة في كل مقطع منها.

رتوش ما بعد العاصفة ونضج الصورة:
تتعتّق الكلمة عند محمد عيسى في ديوانه الثالث من الأعمال الكاملة، ويصبح وزنها صفحة كاملة، فلا يسرف في الجمل ولا في الصور، بل يبهرنا بالسرعة الوامضة للفكرة والجملة والصورة، فالشعر هو لحظة تجلي خيالية، ينتقل فيها الشاعر إلى عالم ما فوق وتحت الزمن والمكان، يحيك صوره وكلماته بطريقة أسلوبية وبنائية جديدة، يدمج السرد الحكائي في الكثير من المقاطع من دون أن يجعل الجملة قصة كاملة، بل هو تقنية تساعد على التحليق بالدهشة في خيال المُتلقي، ويعود إلى الشعرية الخالصة وهالة الشعر ترقص على جبينه، يقول في مقطع "سوء فهم" ص (217)
بأم عيني
رأيت الحرية تموء على بابي
حاولت استدراجها بكسرة خبز
فظننتْ
أنني رميتها بحجر
هي عملية تشكيل الصورة بشكل عكسي، ينقصنا حرية، ويكثر الجوع، لذلك بدلا من أن نطلبها نرميها بحجر، هو الرجم لما لا نستطيع الحصول عليه، لما يعتبره الكثيرون مُحرما، حُرمت علينا الحرية، لذلك كما هي حال التحريم للكثير من القضايا، نرجم من يطلبها، هي الحالة العكسية للتردي الذي وصلنا إليه. فربما اعتبرونا مجانين، وربما لم يبق لدينا سوى الكوميديا والمُفارقات المُبكية المُضحكة، حتى نستطيع أن نتأقلم مع ظلالنا الضائعة.

يمثل شعر محمد عيسى اللبنة المُهمة في إكمال البناء الشعري السوري المُعاصر، لبنة تطل على شرفة الحركة المُتجددة للشعر، يكمل ما بدأه الكبار أمثال أدونيس والماغوط ومحمد عمران وممدوح عدوان وغيرهم، إلا أنه يؤسس لصوت جديد لا يشبه غيره، له مُفرداته وصوره وأسلوبه، يخرق أبواب الفلسفة التي عند أدونيس، والمُباشرة التي عند الماغوط، ويؤسس لصيغة ايحائية تعتمد على المُفارقة المُدهشة والصورة غير المألوفة، ويعتمد على الجمل المُفاجئة بصياغتها، التي تعتمد على بساطة الكلمة وسلاسة السرد وعلى تعقيد التأويل، والصورة غير المتوقعة، ويقوم بأنسنة الأشياء، لذلك يمكن القول: إن شعره الشفاف كلوح الثلج الذي يكثف البخار والماء، يمثل نافذة واسعة للشعر السوري المُعاصر، نافذة تطل على مساحات الدهشة والتأمل والخيال، والاقتصاد الدلالي واللغوي الضروري للبناء الشعري، ورغم ما تظهره القصائد من هدوء وسرعة، لكن ذلك يمثل هدوء ما قبل العاصفة، التي ستندلع في ذات المُتلقي، وهذه هي قوة الكلمة الشعرية عنده.

مهما ابتعد في عواطفه وفي ابتكاره للغة العشق، فإنه لا يخرج عن هيمنة الهم الوطني المُحق، الهم الذي بدونه قد لا ترى مكانا تمشي عليه، هم الوطن، يقول في ص (251) في قصيدة بيان رسمي:
عمري خمسونَ عاماً
لو كنت مصنع برادات
أو ديكتاتوراً
لاحتفلت بعيدي الذهبي.
فالبسطاء ليس لديهم مكان للاحتفال، ربما في ظلمات حجرات واهنة، أما المُتسلطين فلديهم كل الأمكنة، هكذا يرسم الواقع المُر، يقول ص (257)
يا سيدي الإسكافي!
مقامك عالٍ ورفيع
إلى درجة أنه يدخل مع المسامير
من كلِّ حدب وصوب
ويترك أثره الطيب فينا
من أعلى نعله إلى أسفله.
يا سيدي الإسكافي!
نحن مُعجبون بحكمة مساميرك
ومشيئ الخيط.
فالإسكافي هو من يدير عملية إصلاح الدروب، لأن الأحذية توجه أصحابها إلى السير المُستقيم، فبدون أحذية ستنغرز الأشواك في أرجلنا، فكم نحتاج إلى الإسكافي لإصلاح ذواتنا من أشواك الحياة، والإهمال، فنحن نعيش بين سندان التهميش ومطرقة الظلم والإبعاد.

خاتمة

يمثل شعر محمد عيسى حالة توازن بصرية وفكرية قلما نراها عند الشعراء العرب، يخلق الدهشة في أبسط نص مُعتمداً في كثير من الأحيان على السرد والحكائية، كحالة أسلوبية تزيد من الترقب وتساعد في استخدام تقنيات الانزياح والتناص في الكثير من المقاطع، كما تميزت مواضيعه بين الهم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وكل ذلك بينّه في أسلوب إيحائي دعمّه بخيال سوريالي في الكثير من الحالات، هي حالة شعرية تتقاطع فيها المُفردات البسيطة والمألوفة لخلق صورة غير مألوفة وبأسلوب مُغاير للمتوقع، فلا نستطيع أن نتوقع نهاية لأي قصيدة، بل يدخلنا دائماً ضمن حالة الترقب والدهشة، لذلك يمكننا اعتباره النافذة الشعرية السورية المشرعة على الامتداد، وعلى التميز والتفرد.

أدب

رواية "حُسن العواقب":
سبقت رواية "زينب" بخمسة عشر عاما!



ياسمين مجدي أحمد

مصر

سبقت قاسم أمين في قضية تحرير المرأة وتم تناسيها عمدا، ألفت أول رواية عربية حديثة نسوية وتم تناسيها عمدا قبل رواية "زينب" لهيكل بخمسة عشر عاما، طالبت بتعليم الفتيات، وناصرت حركات المرأة الإنجليزية في حقها في الانتخاب وتم تناسيها عمدا، وفي خطب مُصطفى كامل غيّر بدايتها من سادتي إلى سيداتي وسادتي بحضورها في كل خطبه.

إنها زينب فواز، فتاة لبنانية جميلة الملامح، ومن يراها لا يتصور ما بداخلها من عبقرية وفكر وأدب تضاهي أعظم رجال عصرها وتكاد تتفوق عليهم .

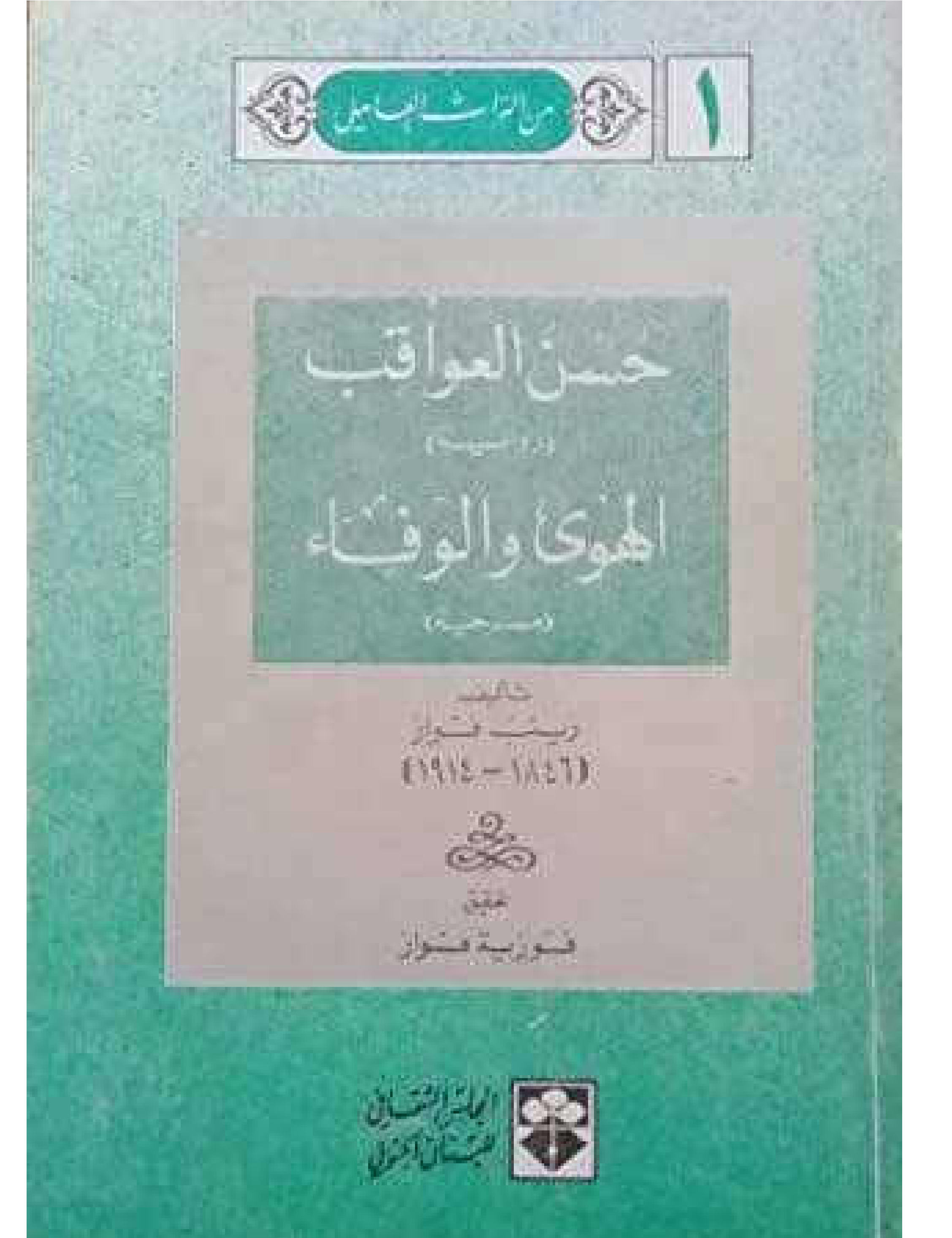
إن زينب فواز مثال حي ومُتجدد من النساء اللائي تم تناسيهن وتناسي إنجازاتهن عمدا لمُجرد أنهن نساء ولسن رجال، وخاصة في التاريخ العربي، ثم في التاريخ العالمي بشكل عام، حيث يتم تصنيف الرجل هو المخلوق الأسمى على الأرض، صحيح هناك استثناءات مُتعددة ولكنها مثل النقاط المُضيئة في نفق طويل مُظلم ومُعتم.

لنتعمق أكثر في معرفة زينب فواز وحياتها وإنجازاتها الأدبية والفكرية حيث أنها وُلدت في لبنان، وعاشت في مصر بعد ذلك حتى وفاتها.

حياتها:

"درة الشرق"- كما أُطلق عليها- وُلدت في عام 1860م بلبنان، وتوفيت في عام 1914م بالقاهرة، وخلال هذه الفترة ما بين التاريخين أحداث وتقلبات ومعارك فكرية خاضتها زينب في حياتها، حيث أنها طوال حياتها كانت تقتحم عالم الرجال بكل جرأة وقوة ومن دون خوف من المُجتمع الذكوري السائد- الذي ما زال موجودا حتى الآن- ويبدو أن مصر قد أعطتها فرصة للإبداع الأدبي والفكري حيث بدأت حياتها وإنجازاتها الأدبية ونضالاتها الفكرية من مصر وخصوصا من مُحافظة الإسكندرية.

درست النحو والإنشاء على يد الشيخ "مُحيي الدين النبهاني"، وكان من أعلام اللغة العربية وتدريسها في الإسكندرية، وتعلمت أيضًا قواعد اللغة العربية على



يد الشيخ "محمد شلبي"، والشاعر "حسن حسني الطويراني"، أحد أهم شعراء الفصحى حينذاك ومُؤسس "جريدة النيل"، وقد لعب الأخير دورًا كبيرًا في دخولها إلى عالم الكتابة، عندما مكنها من الكتابة في جريدته، مما ساهم في ذيوع صيتها، لا سيما أن انخراط النساء في عالم الكتابة، كان نادرًا في ذلك الوقت، وترفضه أغلب الأسر والعائلات.

عندما دخلت "فواز" إلى عالم الصحافة، فتحت المجلات والصحف الأبواب أمامها، وذلك لم يكن بسبب انفتاح المُجتمع المصري نفسه تجاه الأمر، وإنما يعود بشكل رئيس إلى أن أغلب الصُحف والمجلات في نهاية القرن التاسع عشر، كانت مملوكة لشوام، وأغلب العاملين فيها من لبنان وسوريا، فكانوا أكثر قبولًا لعمل النساء في الكتابة، لا سيما إن كن شاميات. وبالإضافة إلى مجلة "النيل"، كتبت في مجلات: "الأهالي" التي أصدرها اللبناني "جورجي زيدان" في العام 1892م من القاهرة، ومجلة "لسان الحال" اللبنانية التي تصدر في بيروت مُنذ العام 1877م، بالإضافة إلى "المُؤيد" التي أسسها الزعيم "مُصطفى كامل" في العام 1889م، و"اللواء" التي أصدرها أيضًا "كامل"، في العام 1900م، إلى جانب مجلتين نسائيتين، إحداهما كانت أول مجلة نسائية في المنطقة العربية وهي "الفتاة" التي أصدرتها "هند نوفل" في الإسكندرية في العام 1892م، والأخرى هي "أنيس الجليس" التي صدرت في الإسكندرية أيضًا في العام 1897م.

كتبها:

لها عدد من الكتب المنشورة منها:

1. "الدر المنثور في طبقات ربات الخدور"، أرخت فيه لـ456 امرأة من نساء الشرق والغرب.
2. "الرسائل الزينبية"، وفيها ناصرت قضايا المرأة وحقها في التعليم والعمل.
3. "مدارك الكمال في تراجم الرجال".
4. "الجوهر النضيد في مآثر الملك الحميد".
5. ديوان شعر جمعت فيه منظومات لها.
6. الهوى والوفاء (مسرحية شعرية).
7. حُسن العواقب: وهي أول رواية عربية على ما يرى البعض ويعود تاريخها إلى العام 1899م، أي قبل رواية "زينب" للأديب محمد حسين هيكل بـ15 عاما.
8. الملك قوروش.

في السطور القادمة سنتحدث عن رواية "حُسن العواقب" موضوع المقال:

رواية "حُسن العواقب":

نأتي هنا لرواية زينب فواز التي تُعد أول رواية نسوية في العالم العربي، وقد وجدت لها ثلاث طبعات بمُساعدة موقع جودريدز، وهي بالترتيب من الأقدم للأحدث كالتالي:

1 - حُسْنُ العواقِبِ + الهوى والوفاء عام 1984م:

Published By المجلس الثقافي للبنان الجنوبي عام 1984م طبعة خاصّة، , Paperback, 258 pages، Author(s): زينب فواز، Edition language: Arabic

3-

هذا الإصدار الخاص من المجلس الثقافي للبنان الجنوبي يجمع حُسْنُ العواقِبِ "رواية"، والهوى والوفاء "مسرحية" في كتاب واحد للمُؤلفة زينب فواز -1846 1914م، وهي عَلم مِن أعلام النّهضة العربية الحديثة، والفكر والثّقافة، نثرًا وشِعرًا، وتاريخًا. ومن مُقدّمة الأستاذ حبيب صادق (ص6) "ونرانا مُلزمين بتوضيح السّببَ الّذِي حملنا على جمعِ هذين الأثرين الأدبيين لزينب فواز، من دونِ غيرهما، بين دفتي كتاب واحد في حين أنّهما يشكلان عملين اثنين من أصل ستة أعمال مطبوعة عدا غير المطبوع مِن إنتاجها، وقد صدرا، يومَ صدرا، في تاريخين مُتباينين، وفِي حين أنّهما يختلفان موضوعًا وطريقةَ عرض، "فحُسن العواقب" أو "غادة الزاهرة" رواية أو ما يشبه الرواية تحاول أن تعطي صورة عامة عن تقاليد جبل عامل وعاداته في تلك المرحلة من تاريخه، و"الهوى والوفاء" مسرحية أو ما يشبه المسرحية تقع حوادثها في العراق وتدهور حول قِصّة حبّ.

2 - حُسن العواقب أو غادة الزاهرة 2004:

كما نرى في الصورة الموضحة أن هذه الطبعة صدرت عام 2004م من سلسلة إبداع المرأة، ومكتوب عليها إنها أول رواية عربية، ولكن هذه المعلومة تم اكتشاف خطأها؛ حيث أن أول رواية عربية حديثة كانت عام 1865م بعنوان "غابة الحق" لكاتبها فرانسيس مراش، وهذه الطبعة كانت دراسة لوزير الثقافة الأسبق حلمي النمنم، وقد جاء نشر رواية "غادة الزهراء" مُقدمة بدراسة حلمي النمنم في مُقدمة الكتاب هو بمثابة رد اعتبار للرائدة "زينب فواز"، والتي غبنت الظروف والدراسات النقدية حقها طول هذه السنوات، فكان لا بد من إعادة تكريمها والإشادة بدورها كرائدة في الرواية وشاعرة ومُفكرة مُتمردة مُتحررة في وقت كانت المرأة تُعد دائمًا لأن تصبح سيدة منزل فقط.

حُسن العواقب 2013:

Paperback, 258 pages

Published 2013 by الهيئة المصرية العامة للكتاب

ISBN13

9789774482724

Edition Language

Arabic

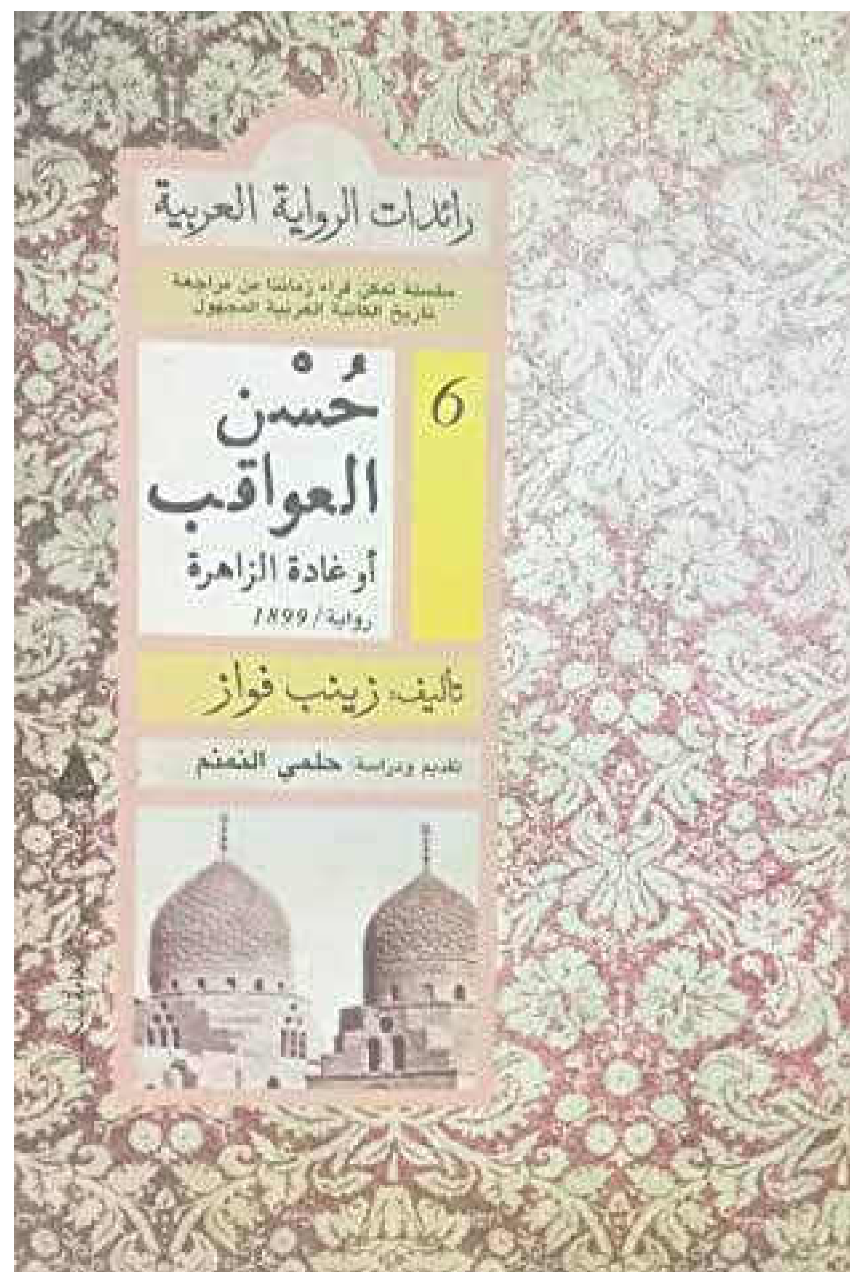
Series

تعكس رواية "حُسن العواقب" أو "غادة الزاهرة"، من وجهة نظر سياسية، الأسباب الحقيقية الكامنة وراء المصائب السياسية التي حلت بالعرب خلال تاريخهم الطويل، التنافس الشخصي و الحسد و الغيرة والمصالح الأنانية الضيقة، و التي كانت مسؤولة، غالبا، عن كوارث سياسية كبرى حلت بالعالم العربي في تاريخه البعيد و القريب.

وهي طبعة أخرى من الطبعة السابقة المُصاحبة لدراسة وزير الثقافة الأسبق حلمي النمنم كما هو موضح بالصورة.

****

تُعد هذه الرواية أول رواية نسائية تكتبها امرأة عربية بطريقة صريحة، حيث فعلت زينب فواز ما لم يستطع فعله بعدها الدكتور محمد حسين هيكل بسنوات، والذي لم يجرؤ على مواجهة المُجتمع في ذلك الوقت، وهي رواية تاريخية اجتماعية ألبستها ثوباً رومانسياً، وتدور أحداثها حول الصراع بين



الأميرين تامر وشكيب على حُكم منطقة جبل شامخ وهما ابنا عمومة، فقد كان تامر مصدراً لكافة الشرور والانحطاط الأخلاقي والسلوكي، بينما مثّل الأمير شكيب رمز النزاهة والعقل والحكمة، وقد وجد تامر أن الطريق للوصول إلى مآربه في الحُكم عن طريق توثيق صلته بابن عمه الأمير عزيز رأس الفريق في العائلة ليخطب شقيقته الصغرى، فارعة، المُرتبطة عاطفياً بابن عمها الأمير شكيب لعله بهذه المُصاهرة يضمن انحياز ذلك الفريق لصفه، ويرحب عزيز بتامر خطيباً لأخته ويوافق من جانبه، لكنه يضع شرطاً مُهماً لإتمام الخطبة وهو يلزم استشارتها في ذلك "فإذا قبلت كان ذلك بغيتي وإذا امتنعت فليس لي أن أكرهها على ما لا تريد، لأنها ذات عقل وكثيراً ما اعتمدت عليها في أموري الخصوصية المُهمة، وأمر الزواج أمر مُهم عليه مدار حياتها".

كتبت "زينب فواز" رواية "غادة الزهراء" في 231 صفحة في 37 فصلًا، ونُشرت عام 1899م، أي قبل رواية "زينب" لمُؤلفها محمد حسين هيكل بحوالي خمسة عشر عاما، وتدور أحداثها حول صراع بين أميرين "تامر وشكيب" وهما أبناء عمومة، تامر الأكبر سنًا وهو الأحق بالإمارة حسب السن، لكن هذه الأحقية جعلته شابًا مُستهترًا يتتبع شهواته، فأصبح شخصًا شريرًا، في حين كان شكيب على النقيض، مما جعل الناس تقترب منه وتحبه، لذلك جاء عمهم وأراد تغيير القاعدة وأن يسند الحكم إلى شكيب.

فغضب تامر وحاول إفساده عن طريق قتل شكيب مرة، وسرقة زوجته مرة، ونشر الترويع وإفساد حياة الرعية.

لكنها كلها محاولات باءت بالفشل، وتولى شكيب مقاليد الحُكم وتزوج حبيبته التي كان يتمناها تامر، لكنها رفضته لسلوكه السيئ، وتنتهي الرواية نهاية سعيدة وذيلتها المُؤلفة ببيت شعري:

فإن الذي يبغي على الناس ظالمًا ... تصبه رغم عواقب ما صنع

الرواية لم تبدأ مُباشرة بالأحداث كما هي العادة، لكنها بدأت بمُقدمة للروائية تقول فيها بعد حمد الله والصلاة على رسوله محمد:

"فقد اعتمدت نشر هذه الرواية الجميلة ذات الفوائد الجزيلة لقرب عهدها بزمان الوجود والإمكان وتخلفها في سير القوافل سُبل حديث قد كان، وسميتها "بغادة الزهراء" بالنظر لحقيقتها الظاهرة وعنونتها "بحُسن العواقب" لما فيها من بدائع مُجريات العجائب".

ثم كتبت تنبيهًا قالت فيه:

"قد تعمدت في هذه الرواية تبديل أسماء الأشخاص والبلدان تحاشيًا من ذكر الباقين منهم في قيد الحياة وحرصًا على شرف البيوت الكريمة التي دنسها بعض أبنائها الذي هان لديه شرفه في سبيل نوال شهواته فألبس عائلته ثوب خزي كلما أبلته الحوادث جددته الأوقات حمانا الله ووقانا".

أعقبت هذا بتقريظات- التقريظ هو المدح والإشادة وكان يأتي على هيئة أبيات شعرية- ثم بدأت الكاتبة في الفصل الأول من الرواية.

اللغة في رواية غادة الزهراء قديمة، بها مُصطلحات وكلمات وتركيبات لغوية لم يعد أحد يستخدمها الآن، لكنها مفهومة بسيطة لا تجد صعوبة ولن تجلد لفظًا مُستغلقًا، كما أن أسلوب الكاتبة جاء سلسًا تتنقل بين حادثة وأخرى من دون ملل، فالأحداث مُترابطة والحبكة جيدة، والصف جيد، خاصة وصف الطبيعة.

أكثر ما لفت انتباهي طريقة الانتقال من مكان لمكان في الرواية فكانت تتوجه بالحديث المُباشر للقارئ، فتقول:

"ولندعه الآن هنا ثم نتوجه بالقارئ جهة الجابية لنعلم ما حصل لجابر لنرجع الآن إلى الحصن ونرى ما صار فيه".

كما أنها كانت تستخدم الشعر كثيرًا بعضه من إنشائها وبعض من الأبيات لشعراء آخرين لكنها لم تبين القائل.

فقد كانت وسيلة التواصل بين أبطال الرواية هي الرسائل؛ لذلك امتلأت بالأشعار، كما أنهم كانوا يقولون الشعر في حواراتهم.

هنا يتبادر سؤال: لماذا كتبت الكثير من الشعر؟ وأظن أن سبب كتابة الشعر بهذه الغزارة هو أهمية الشعر وقتها، كما أنها شاعرة وتقرض الشعر، فهي لها ديوان شعر منشور، وتريد زيادة المُتعة للقارئ وهذا يأتي بمزج الشعر بالنثر.

من أبيات الشعر الرائعة في الرواية :

ليس يخلو المرء من ضد ولو *** حاول العزلة فى رأس الجبل

توجد صورة من صفحات الرواية الأخيرة كما سنراها وما هو مكتوب فيها حيث تقول زينب فواز في هذه الصفحة ما يلي:

الأمل يسأل فيرد ويطلب فيصد إلى أن أوقعه الله في شر عمله وحاق المكر السيىء بأهله فمات غير مأسوف عليه

فإن الذي يبغي على الناس ظالما تصبه على رغم عواقب ما صنع

يبدو لمن يقرأ هذه الرواية ومدى لطفها وروعتها ومُوسيقاها الشعرية العذبة أن كل هذا اللطف لا بد وأن يجلبه لنا قلب وقلم امرأة.

ختاما فلنقرأ معا بيتي شعر لزينب فواز يلخصان حياتها الملأى بالمشقات والمآسي حيث تقول :

من فتاة أحشاؤها في التهاب
ودمعها في انسكاب
ضاع منها العقل بين حرب وكرب
وبكاه ولوعة وانتحاب



(٢٣١)

الأمل يسأل فيرد ويطلب فيصد الى ان اوقعه الله في شر عمله وحاق المكر السيء باهله فمات غير مأسوف عليه

فان الذي يبغي على الناس ظالمًا   تصبه على رغم عواقب ما صنع

تمت بعونه تعالى



Operation Wednesday - 1969 - oil and tempera on board - 61.1 x 45.1cm
Leonora Carrington (1917-2011)

فوتوغرافيا

الصورة: الأسطورة الزائفة! روبرت كابا وإسرائيل

صالح حمدوني

الأردن



لم يكن انفجار اللغم الأرضي في فيتنام يوم 25 أيار 1954م مُجرد انفجار عابر قَتَل المصور الصحفي الأشهر في تلك الفترة روبرت كابا، لم يكن انفجاراً فحسب، كان تجسيداً للحظة الحقيقة التي تمثّلها الصورة الصحفية. الحقيقة التي راوغها روبرت كابا وتلاعب بها طيلة مسيرة حياته المهنية.

وُلد أندريه فريدمان في بودابست عاصمة المجر عام 1913م لعائلة يهودية ميسورة، برز في العمل الصحفي بعد التقاط صورة للزعيم الشيوعي تروتسكي أثناء اختفائه في كوبنهاجن. هذه الصورة فتحت له الباب للعمل في مجلات وصحف فرنسية حيث كان يقيم، ومع فشله في العمل الصحفي وضآلة انتشار صوره؛ قررت صديقته منحه اسماً آخر لإخفاء جذوره اليهودية مع بروز الفاشية في أوروبا؛ فأطلقت عليه اسم "روبرت كابا"، وهو اسم يجمع بين المُمثل الأمريكي روبرت تايلور والمُخرج فرانك كابرا اللذين كانا قد ذاع صيتهما في تلك الفترة. هكذا انتقل أندريه فريدمان من الاسم المغمور إلى روبرت كابا الاسم المُبهر.

مع اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية عام 1936م ذهب كابا رفقة صديقته إلى مدريد لتغطية الحرب، بعد شهرين التقط صورة لجندي جمهوري لحظة إصابته برصاصة عُرفت عالميا باسم سقوط الجندي، وهي الصورة التي رفعت كابا إلى مصاف أهم المصورين الصحفيين العالميين، وهي نفس الصورة التي تُهدّد مكانته وحوّلته إلى أكثر مصور مشكوك في نزاهته المهنية.

بُعيد نشر الصورة في الصحافة قال مُختصون أن الصورة مُمَسْرحة ومُفتعلة، ثم أُخمد النقاش حتى أُثير في أواسط سبعينيات القرن الماضي حينما نشر فيليب نايتلي في كتابه "الضحية الأولى" أن الجندي المقتول هو يساري جمهوري يُدعى فيدريكو لوريل قد قُتل في نفس اليوم الذي قال فيه كابا أنه صور فيه هذه الصورة!

إرنست آلوس، مُراسل صحيفة آل بريديكو التي تصدر في كتالونيا، قاد تحقيقاً حول الصورة، وحاول إعادة

بناء الأحداث تماماً كما حدثت في ذلك اليوم حتى يتم التقاط صورة كابا هذه، "واكتشفنا أن الصورة لا تتوافق مع أي حدث فعليّ". أستاذ التصوير في جامعة الباسك، خوسيه سوسبيريغو، أرسل نُسخاً من الصورة إلى بلديات منطقة الأندلس وبلدية سيرو موريانو حيث قيل: إن الصورة التقطت فيها، وتلقى تأكيدات على أن المشهد الذي يظهر في الصورة يقع على بعد 50 كم من سيرو موريانو، قرب إسبيغو، وهي بلدة في قرطبة أكّد أهلها ومؤرخو الحرب الأهلية أنها لم تشهد أي أحداث عسكرية خلال الأيام التي قيل أن كابا التقط الصورة فيها.

يُعلّق سباستيان فابر الباحث في الحرب الأهلية الإسبانية: "هناك ما هو أكثر من مُجرد الوصول إلى الحقيقة، هناك مسحة من الغضب والسخط، وهو اتهام ضمني بالانتهازية، كابا مُخادع وعديم الضمير، صنع حياته المهنية من الحرب الأهلية الإسبانية"!

في عام 2013م أُقيم حفل في الذكرى المئوية لولادة روبرت كابا أُذيع فيه تسجيل صوتي له لأول مرة، كان عبارة عن حديث في مُقابلة إذاعية أُجريت معه في أربعينيات القرن الماضي، يشرح فيه كابا كيف التقط الصورة فيقول: إنه كان في خندق في الأندلس مع جنود يحاولون مُهاجمة موقع مدفع رشاش، وكانت هناك محاولات مُتكررة فاشلة لتدمير الموقع، وفي كل مرة كان يهجم الجنود كانوا يُقتلون. يستمر كابا بالحديث: "تكررت محاولات الجنود ثلاث مرات وفي المرّة الرابعة وضعت الكاميرا فوق رأسي ولم أنظر، وكنت أضغط زرّ التصوير عندما تحرك الجنود من الخندق. هذا كل شيء. لم أشاهد الصور، وأرسلتها مع مجموعة أخرى من الصور وبقيت في الأندلس لثلاثة أشهر، وعندما عدت كنت مصورا مشهورا جدا بسبب صورة لحظة إصابة الجندي بالرصاص".

فرانسيسكو كاسترو، وهو قرويّ كان يبلغ 9 سنوات في ذلك الوقت ومن قرية إسبيغو قال: حتى نهاية أيلول لم تكن هناك طلقة واحدة أُطلقت هنا، فقط بعض القصف الجوي. تجوّل رجال الميليشيات

من أخر صور كابا في فيتنام

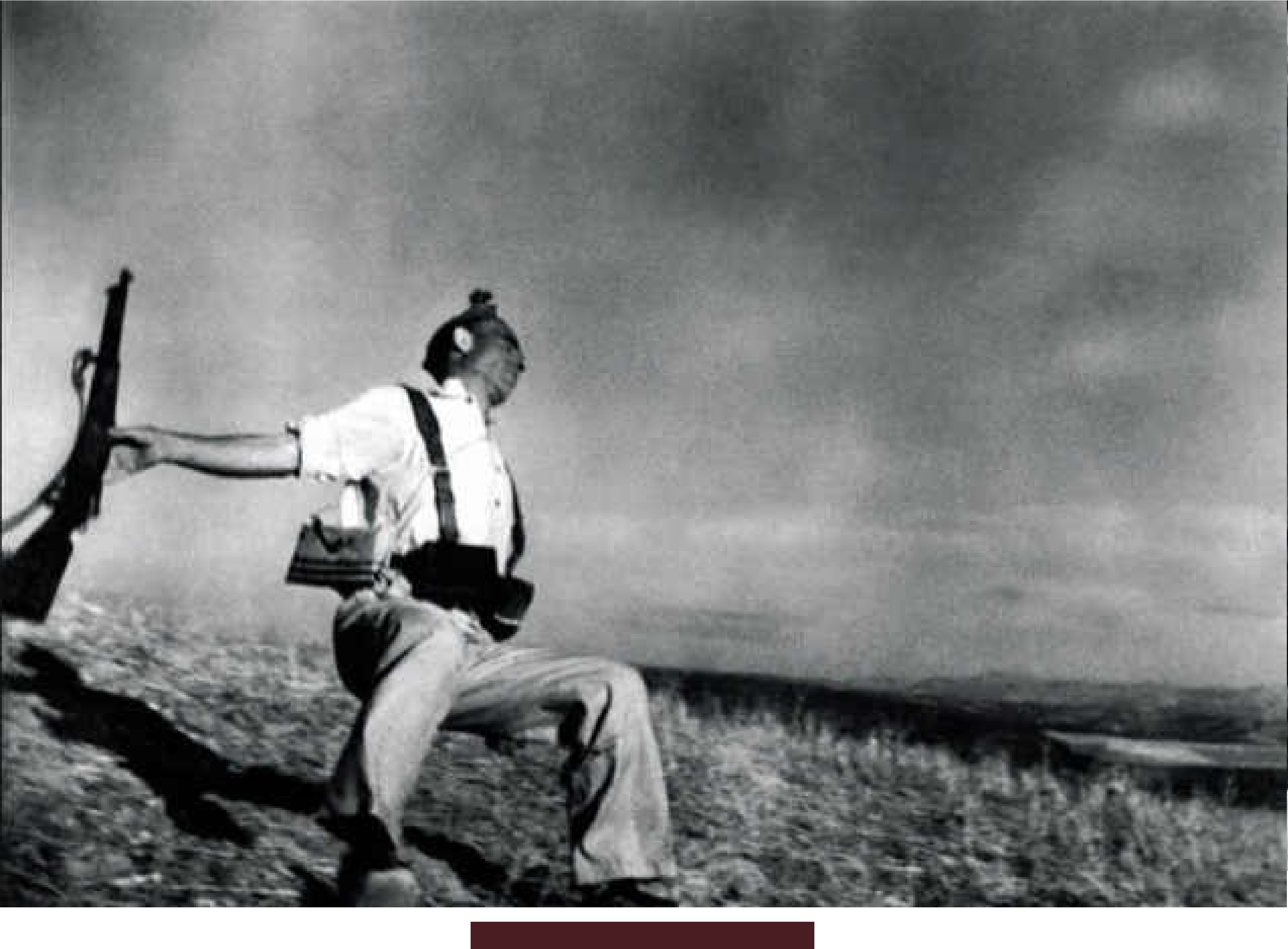
في الشوارع وأكلوا أفضل اللحوم". ردّ هارتشورن مُدير مركز التصوير الفوتوغرافي: "إن صورة كابا لم يتم التقاطها في خضم المعارك، ربما أثناء مناورات تم إجرائها من أجل كابا، وربما في لحظة ما أصبح التمرين حقيقياً، وهذه هي نتيجة اللحظة تلك"، وأضاف: "وربما كان هناك قناص يصيب رجال المليشيا عن بُعد".

الأستاذ سوسبيريغو يرفض الفكرة المراوغة هذه تماماً: "لا يوجد أي مرجع وثائقي لا مكتوب ولا مرئي حول استخدام قناصين على جبهة قرطبة"، مع تأكيد كابا نفسه الذي تحدث مرارا عن مدفع رشاش وليس عن قناصة. فيما قال وزير الثقافة الإسباني الأسبق، أنجليس غونزاليس: "الفن هو التلاعب مُنذ اللحظة التي توجه فيها الكاميرا في اتجاه واحد وليس آخر". الحقيقة هي مفهوم زَلِق، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالصورة الفوتوغرافية، رغم افتراضنا المُتكرر أن الصورة دليل. ترتبط الصحافة والصورة بمفهوم الموضوعية الموصلة إلى الحقيقة، وتتطلب الموضوعية تقديم الحدث من كل جوانبه، وفصل قيم الصحفي والمصور عن الحقائق ليتحول فعليا إلى شاهد مُحايد على الحدث. لكن بروز الحركة التوثيقية في أواسط ثلاثينيات القرن الماضي فرضت على المصورين تقديم وجهات نظرهم في سرد القصص، كان ذلك يتمثل في مجلات ألمانية مثل مجلة Berliner Illustrirte Zeitung، وفرنسية مثل مجلة Vu and Regards، وبريطانية مثل مجلة Picture



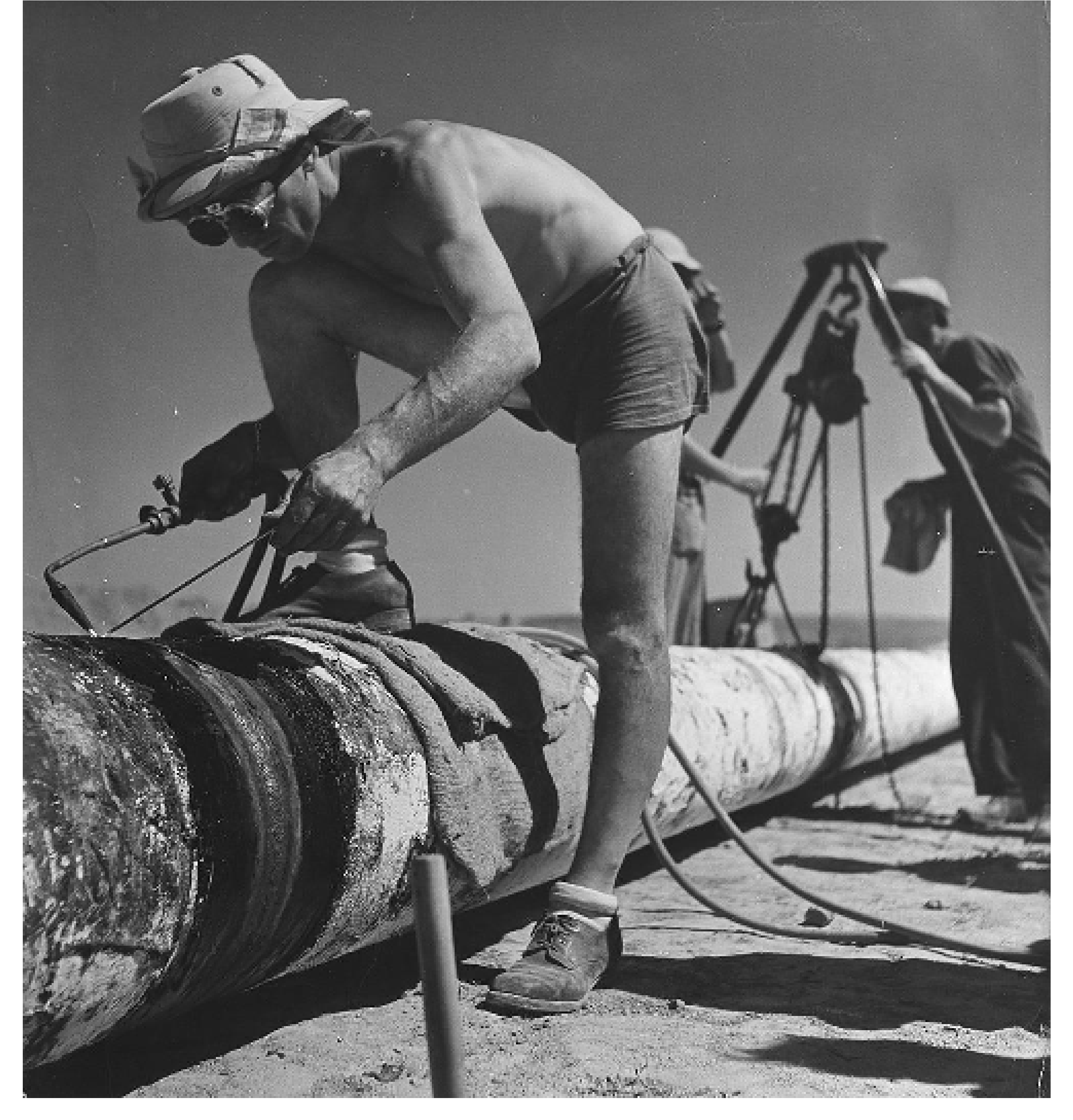
تروتسكي في كوبنهاجن

Post، هذا النهج أثّر على مجلة Life التي يعمل معها روبرت كابا، وأصبح مطلوباً من المصورين تقديم الأحداث من وجهات نظرهم الشخصية. ومعلوم أن وجهة النظر الشخصية تعتمد على الخلفية الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد مُحمّلا بثقافتها ومصالحها وصراعاتها، وهذا ما يفرض عليه رؤية الأحداث من زاوية واحدة. يتأثر المصورون ولو جزئياً بالأفكار الثقافية والأساطير من حول العالم. ولكل ثقافة أساطيرها. تعتمد الأسطورة على تقديم نماذج من القيم المُشتركة لمُجتمعها، وتؤكد على المُعتقدات الأساسية وتنكر المُعتقدات الأخرى، وتساعد الناس على الانخراط في الحياة وتقديرها، علاوة على ذلك، يتم إعادة صياغة الأسطورة مراراً داخل الثقافة لضمان اتساقها وجعلها أكثر قابلية للتصديق، أي محاولة إثبات الحاضر بالماضي، مما يخلق قيمة أيديولوجية تندغم في الخطاب الأخلاقي والسياسي في المُجتمع. وقد جادل رولان بارت في الأساطير، فهي ليست بالضرورة خيالية، كما "أنها لا تخفي ولا تتباهى بشيء. إنها تُشوّه. الأسطورة ليست كذباً ولا اعترافاً: إنها انقلاب". ويؤكد بارت أن الأساطير تضفي الطابع الطبيعي على التاريخ لتصبح الطريقة الوحيدة لفهمه وفكّ رموزه كما لو أن التفسير الأسطوري موجود دائماً وليس اختلاقاً اعتباطياً. كما ترتبط الأساطير بالحقائق المُتَصوّرة، الأساطير ليست خاطئة بالضرورة، لكنها تخدم وظيفة سردية. لذا تكمن أهميتها فيما يمكن أن تخبرنا به عن الطرق التي تسعى من خلالها أمّة أو مجموعة إلى تنظيم ذاكرتها الاجتماعية وتأسيس هويتها المُميزة. طبيعة الصور الموضوعية تجعلها فعالة للغاية في نقل الأساطير، كونها تمثيلاً لشيء "حقيقي". فالصورة تستحضر المفهوم بشكل طبيعي لكل ما يحدث. الصورة مُهمة في دلالة الأيديولوجيا، حيث تعمل بشكل خفيّ وسلس على حمل القيم الأيديولوجية، ويتم ليّ عنق القيم والمعنى من خلال تقديم الصور على أنها نسخ بصرية حرفية للعالم الحقيقي. ويعتقد عدد من الباحثين في التواصل أن الصحفيين "ومُؤسساتهم" يبنون الأخبار في مُؤامرات ثقافية حينما يهتمون بتقديم رؤية موحدة للقيم من خلال هذه الهياكل السردية. وتتكرر هذه المُؤامرات مما يدفع الناس لاعتبارها طرقاً طبيعية للتفكير وأنها "الحقيقة". إن إعادة قراءة لصور روبرت كابا التي صوّرها في "إسرائيل" أعوام 1948-1951م، والمنشورة في عدة مجلات أوروبية من بينها ، Illustrated Holiday، Look، وLife وفي كتابين هما "هذه هي إسرائيل"، و"تقرير من إسرائيل"، إعادة القراءة هذه تشير إلى



سقوط الجندي

أن المصور غالباً ما قام بتوثيق الأحداث من خلال عدسة الأساطير الثقافية السائدة. قُبيل إعلان بريطانيا الانسحاب من فلسطين طلب كابا من مجلة Life إرسالة في مهمة تغطية إعلان قيام "دولة إسرائيل"، لكن المجلة رفضت كونها كانت قد أرسلت بالفعل ثلاثة مصورين إلى هناك، وطلبت منه أن يذهب إلى اليونان لتغطية معارك الشيوعيين في شمالها، أصرّ كابا على الذهاب إلى فلسطين من دون تكليف أو غطاء مالي، ما يشير إلى تحمسه الشخصي للمشروع الصهيوني. ويورد عدد من الصحفيين الذين حضروا إعلان الدولة أن بن غوريون أجّل مراسم الإعلان حتى تأكد من جهوزية روبرت كابا. حتى أنه بدأ خطابه بعد إشارة من كابا نفسه. قال جون موريس صديق كابا: إن كابا تماهى مع إسرائيل وانحاز إليها كما في كل الحروب التي صورها، وكان مُؤيداً لها بلا أي خجل. صور كابا في "إسرائيل" أنتجت أساطير تؤسس لإسرائيل، وتؤكد أن قيامها هو حتمية تاريخية، تقوم على اختراع مفهوم الإسرائيلي المُتحضّر والمُدافع عن الأرض الذي يواجه العرب الكسولين غير المُتحضرين، فلم تكن "حرب الاستقلال" سوى حرباً للدفاع عن النفس وصراعا من أجل البقاء ومواجهة بين القلّة المُتحضرة المظلومة والكثرة المتوحشة المُتخلفة المُعتدية. خدمت هذه الأسطورة المصوّرة فكرة أن لا شرعية لأي حقوق عربية في فلسطين وأثبتت فكرة صهيونية مركزية للعلاقة الوطيدة بين اليهود وفلسطين في أن الشعب اليهودي هو الوحيد من له حق تأسيس علاقة مع أرض إسرائيل والعيش فيها. واحدة من الصور المنشورة تُظهر قوات إسرائيلية على الخطوط الأمامية بشكل يؤكد المنظور اليهودي للحرب، وهو العدو الضمني الذي يتربّص بمشروع الدولة الحضارية. فيما نشر كابا صورة أخرى تظهر العربي المهزوم خلف أسلاك شائكة، بينما يظهر اليهود يأكلون ويحتفلون بالحياة. كما أنتج كابا صورة اليهودي الرائد الذي وُلد على أرض إسرائيل وحارب من أجل تأسيس دولته، وهو ما يطلق عليه صبرا، وهو يهودي جديد قوي ومُدافع عن الأرض ومُحارب شجاع من أجل البقاء، وهي الفكرة التي وضعت لمواجهة صورة اليهودي في المنفى، الجبان والمُضطهد والعاجز والمعزول. في صورة لكابا تُظهر مستوطناً مع مدفع رشاش وهو يبتسم ،



يعلّق عليها كابا: "هذه الابتسامة تحمل سرّ قوة إسرائيل".
كما علّق على صورة أخرى: "أحفاد اليهود الذين غادروا شواطئها قبل 2000 عام يتدفقون على البلاد من جميع أنحاء العالم".
ويتجلّى موقف كابا في الصور النبيلة واللقطات الواضحة للمُهاجرين وهم يعملون بجدٍ، وغالبا ما يركز على الأفراد ويصورهم من مسافة قريبة ومن أسفل لإظهار أنهم أقوياء ويعملون بحُبٍ لاستعادة أرضهم.
لم يكن روبرت كابا وحده في فلسطين تلك الفترة من الصراع، كان عدد من زملائه المُؤسسين في شركة ماغنوم للصور مثل الإنجليزي جورج رودجر موجودين لتغطية الصراع العربي الإسرائيلي، وقد عبّر رودجر عن انزعاجه من سياسة شركته: "في بعض الأحيان ذهبت سياسة ماغنوم أبعد مما ينبغي، عرف العالم كله أن الإسرائيليين استولوا على فلسطين وطردوا العرب، ومع ذلك أصرّ كابا ومصورون آخرون على تصوير أرض الميعاد ووزّعوا الصور حول العالم وكسبوا ثروة من ذلك. كنت على الجانب الآخر أعمل مع الفلسطينيين وعلمت أن منازلهم قد دمرت، ولم يتم نشر روايتي لهذه الحقائق مُطلقاً".
من المُفارقات أن روبرت كابا نفسه انتقد رودجر لأنه لم يكن موضوعياً واتهمه بالانحياز لأحد الجانبين، وهو ما لا يجب على الصحفي أن يفعله بشكل مُباشر أبداً.




תחנת יציאה
DÉPART





ملف السينما
مجدي
أحمد
علي



الواد مجدي الثورجي!



أشرف سرحان

مصر

في البداية كنت أعتقد أنني أستطيع بسهولة الكتابة عن أفلام مجدي أحمد علي، لكن أدواتي النقدية تخجل أمام كم كبير من إبداع نقاد السينما، عرب ومصريين وأجانب، كتبوا عنه وعن أفلامه؛ لذلك قررت أن أتجول بالذاكرة في حكايات مُتفرقة مُنذ أول مرة سمعت فيها اسمه يتردد، وبعد أسبوعين من الحيرة والارتباك قررت القيام برحلة في الذاكرة برفقة صديقي مجدي أحمد علي، أو الواد الثورجي مجدي.

1987م اعتصام لما كان الفنان بيعرف يقول:

في عام 1987م كان قد مر على إقامتي في القاهرة خمس سنوات، وكنت شبه تائه داخل الوسط الفني أبحث عن مكان وفرصة فنية سعيا وراء المسرح والسينما، ساعدتني علاقات أهلي في أن أتعرف عن قرب على بعض من الأسماء الشهيرة في المجال الفني، وأقربهم لي كانت الفنانة الكبيرة تحية كاريوكا التي كانت بالنسبة لي في مكانة أمي. والحاجة "تحية"- كما كنت أحب أن أناديها أنا وغيري- حالة خاصة من الثورجية والاندفاع والدروشة وجدعنه ولاد البلد.

في أحد الأيام في بيتها وجدتها في حالة غضب كبيرة وعصبية، وأمامها تليفون المنزل، تقوم بالاتصال ببعض الأرقام، وتجرى مُحادثات مع الأطراف الأخرى على الخط، وتتكرر جملة- الواد الثورجي مجدي هيكلمك أو يعدي عليك- تكررت الجملة كثيرا. وكنت أتساءل: من هذا المجدي الذي تثق فيه الحاجة تحية بهذا الشكل وترسله إلى زملائها وسيطا على أمر مُهم خاص باعتصام الفنانين الشهير وقتها.

المعروف أن عام 1987م شهد حالة من الغضب الشديد بين الفنانين بسبب القانون 103، وهو القانون الذي رأى فيه السينمائيون تعنتًا وتدخلا في حريتهم، وهنا جاءت الدعوة لإعلان العصيان والاعتصام. وقعت مواجهة حادة بين الدولة والفنانين الذين اعترضوا على صدور القانون 103 للنقابات الفنية. انتهت المُكالمات الطارئة، وزال التوتر قليلا؛

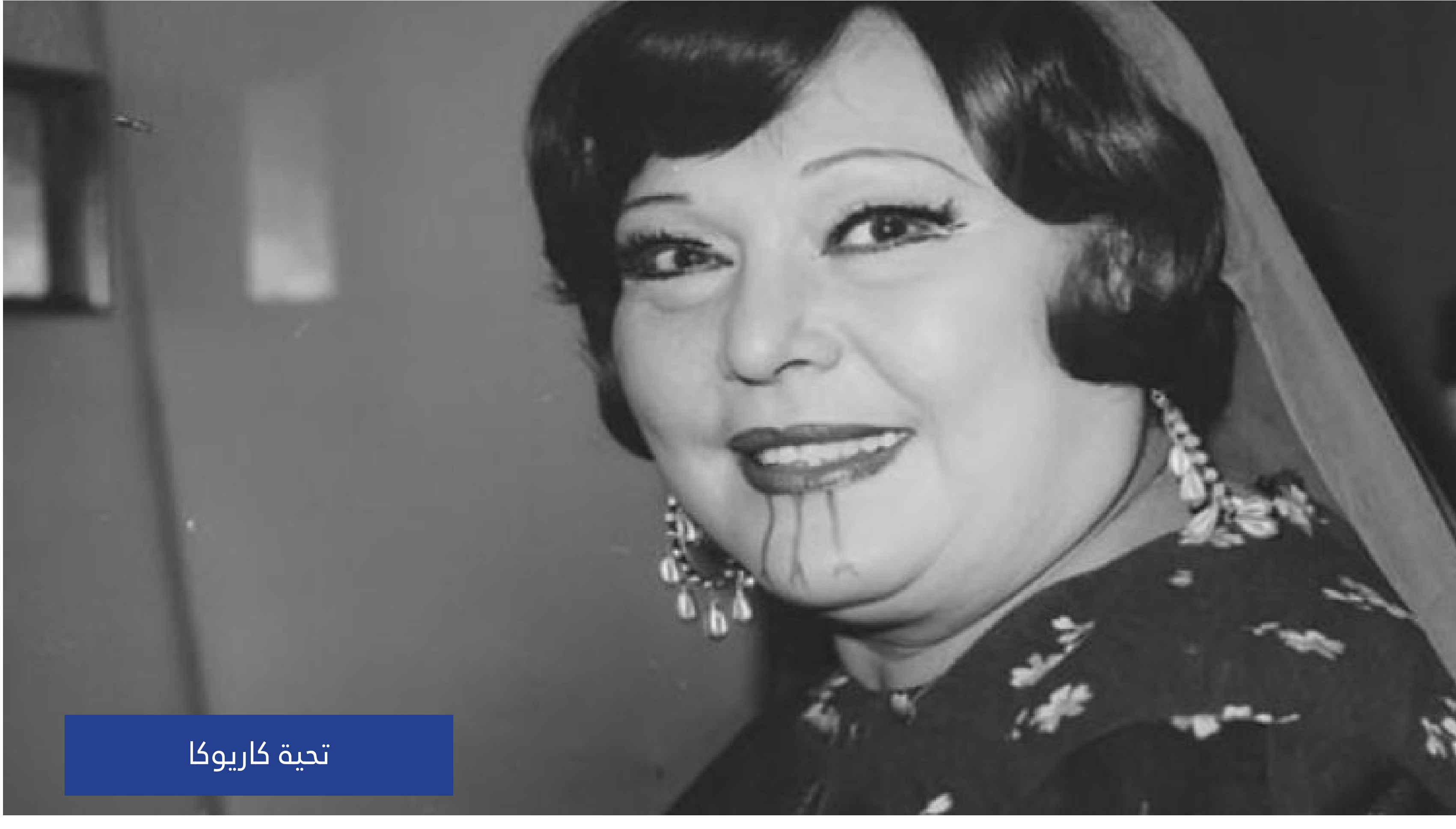


فاستفسرت منها عن اسم الثورجي مجدي؛ فقالت: إنه مُساعد مُخرج، واد جدع، وعنده دماغ نضيفه ونشيط ويُعتمد عليه، دكتور معرفش في إيه، ومعرفش إيه اللي رماه على الشغلانة المُقرفة دي، اسمه طويل، مجدي أحمد علي، فيبقى الثورجي مجدي أسهل وخلاص، لأنه واد فنان ثورجي بجد ومُثقف، بتسأل ليه؟ ما تنزل تشترك معاهم. في ذلك الوقت كانت تحية كاريوكا، تبلغ من العمر 72 عامًا، وكانت تعاني من مشاكل كثيرة في القلب، لكنها رغم ذلك استجابت لمُساعد المُخرج الشاب مجدي أحمد علي، الذي زارها يعرض عليها مُساندتهم في اعتصام الفنانين في نقابة السينمائيين، احتجاجاً على صدور القانون.

مُنذ ذلك الحين لفتت انتباهي هذه الشخصية- أقصد مجدي أحمد علي- لم أتعرف عليه عن قرب، إنما المُتابعة المُتقطعة والبعيدة بحُكم بعض الندوات في حزب التجمع، أو سهرة على سطوح الأوديون مع أصدقاء مُشتركين، أو اهتمام اليساريين والناصريين بذكر سيرته في أحيان كثيرة، إلى أن ظهرت أخبار بعد سنوات- تحديدا في عام 1995م- عن فيلمه الأول- يا دنيا يا غرامي- الذي لفت الانتباه بقوة لوجود مُخرج مُختلف ومُتمكن من أدواته، ورغم كثرة الأصدقاء المُشتركين بيننا لم نلتقي ولو مرة واحدة.

2010م نقد النقد: حياة في السينما:

في العام2010 م صدر كتاب للناقد الأستاذ أمير العمرى اسمه "حياة في السينما"، وهو كتاب شيق نوعا ما في حكاياته ورحلة كاتبه في عالم السينما، وفي جزء من هذا الكتاب أفرد فيه المُؤلف مساحة للحديث عن الشلة السينمائية المشهورة باسم "شلة المنيل". ومن أعضاء هذه الشلة أسماء كبيرة في السينما المصرية والحركة الثقافية المصرية منها على سبيل المثال- عادل السيوي الفنان التشكيلي، والناقد الراحل مُحسن ويفي، والسيناريست محمد حلمي هلال، والمُخرج الراحل رضوان الكاشف، وبالطبع مجدي أحمد علي، وآخرين، غير أن الأستاذ أمير أفرد مساحة



تحية كاريوكا

لرسم صورة لشخصية مجدي أحمد علي لم تكن مُريحة لي بشكل ما بحُكم صداقتي الحالية بالمُخرج الكبير؛ حيث ألمح في أكثر من مقطع إلى أن مجدي بدافع الغيرة المهنية كثيرا ما تصادم برضوان الكاشف حتى وصل الحال بينهما إلى القطيعة التامة! ويضيف العمرى في كتابه: إن بعض أعضاء شلة المنيل كانوا يمزحون بأن فيلم مجدي الأول- يا دنيا يا غرامي 1995م- هو نفس فيلم رضوان الكاشف الأول- ليه يا بنفسج 1993م- حيث فيلم مجدي يحكي عن ثلاث نساء من الطبقة الشعبية، وفيلم رضوان يحكي عن ثلاثة رجال من نفس الطبقة! وأن مجدي قلب الفيلم من رجال إلى نساء، والفيلمان على اسم أغنيتين شهيرتين! وأنا أرى أن هذا الكلام العجيب لا يصدر عن ناقد سينمائي مُهم يعرف جيدا أن الفيلمين مُختلفين، كما لم يذكر ناقد مصري أو عربي أي ملمح تشابه بين الفيلمين، كما أعرف جيدا أن علاقة مجدي برضوان هي علاقة تاريخية طيبة ومتينة، ومجدي دائما ما يذكر رضوان في حكاياته بكل خير ومحبة، بل إنه يشيد بشخصية وفن وأفلام رضوان دائما، وعندما يتذكر يوم وفاة رضوان الكاشف يظهر على ملامحه التأثر الشديد، ودائما ما يقول عن رضوان ما ينفي حكايات الناقد أمير العمري، بل إنه رافق مع أغلب شلة المنيل وآخرين جثمان رضوان الكاشف سفرا إلى بلدته في أعماق الصعيد حيث دفن فجرا.

يستطرد الأستاذ العمري في أكثر من موضع عن مجدي أحمد علي ما قد يكسر بعضا من صورة مجدي الشخصية والفنية عند القارئ، مرة تلميحا ومرات تصريحا، بل قد يصفه بشكل خفي بأنه جامد المشاعر، وليس له حبيب، ولكنه أيضا يشير إلى شخص ما بعد عدة أوصاف- على عكس ما أفرد- أن هذا الجامد في مشاعره بكى بحرقة عند وفاة رضوان الكاشف المُفاجئة! الذي أعرفه جيدا أن مجدي أحمد علي عندما كان رئيسا للمركز القومي للسينما استصدر قرارا من وزارة الثقافة بتعيين الناقد العمرى مُديرا لمهرجان الإسماعيلية ثقة في قدراته الإدارية، وهناك مُؤتمر صحفي عُقد في المجلس الأعلى للثقافة كان على المنصة مجدي أحمد علي رئيسا، والأستاذ العمري مُديرا لمهرجان الإسماعيلية، بل وأكثر من ذلك، ما زلت أعتقد، وبيقين تام، أن صورة مجدي مُختلفة عن الصورة التي ألمح إليها الأستاذ العمري في كتابه المعنون "حياة في السينما"، والذي ذكر فيه حكاية عجيبة أيضا عن خلاف بين رضوان الكاشف والمُخرج السورى محمد ملص، وأن مجدي تدخل في هذا الخلاف لصالح ملص إمعانا في العداوة مع رضوان حول أحقية كل منهما في رواية لإبراهيم أصلان! والحقيقة الأكيدة والتي أعرفها جيدا أن الرواية كانت لمحمد البساطي، ولم تكن لأصلان، وأن ملص اشتراها ودفع ثمنها للكاتب، وأن رضوان كان يريدها باتفاق شفوي، وعندما تحدث مع مُؤلفها بهذا الشأن؛ رد عليه البساطي بأن محمد ملص دفع ثمنها بالفعل، وأن مجدي أحمد علي كان يحاول إقناع رضوان بالبحث عن رواية أخرى بحُكم قانونية موقف محمد ملص. فأرجو من الأستاذ العمري إصلاح ومُراجعة المعلومة للتاريخ، وتقديرا لروح رضوان على الأقل.

2017م مولانا يسافر كثيرا:

على مدى رحلة مجدي أحمد علي في السينما والإخراج كثيرا، بل دائما، ما أثارت أفلامه جدلا كبيرا ونجاحا أيضا، فبعد رحلة امتدت من 1995م لأول أفلامه مُخرجا حتى فيلم مولانا 2017م كنت مُتابعا لهذا الضجيج

الفني الجميل الذي تصنعه أفلامه، وأذكر إني عندما كنت مُقيما في موسكو 2012م قد تقابلت مع ناقدة أوروبية أشارت إلى ولعها بفيلم "أسرار البنات" 2001م من إخراج مجدي أحمد علي، وأنها كتبت عنه في عدة مواقع عالمية مُختصة بالسينما، وسألتني إن كان هناك إنتاج جديد لهذا المُخرج المُتميز؛ فوعدتها بإرسال نسخة "دي في دي" من فيلم "عصافير النيل" 2010م، وعندما شاهدته طلبت مني أن يكون مجدي ضيفا على أحد المهرجانات التي تعمل بها في روسيا، ولكن لبعض الظروف لم أستطع ترتيب الاتفاق بشكل جيد إلى أن تجدد الحديث مرة أخرى في أواخر 2017م حول دعوة مُخرج وفيلم "مولانا" إنتاج نفس العام إلى مهرجان "كازان" في جمهورية "تتارستان" الروسية؛ فكان اتصالي الأول، وبداية صداقة أعتز بها مع الجميل مجدي أحمد علي الذي أعاد فيلمه اكتشاف مواهب السينما المصرية مرة أخرى على المستوى الجماهيري في روسيا، حيث كانت السينما المصرية في العهد السوفيتي حتى ثمانينيات القرن الماضي من أشهر أنواع السينما لدى الجمهور الروسي، ووجوه نجومها وأسماؤهم معروفة للناس هناك- نجلاء فتحي، وسعاد حسني، ومحمود ياسين، وشكري سرحان، وآخرين راجت أفلامهم بشكل رائع في ذلك الزمن.

استقبل مجدي بكل ترحاب وبساطة مُكالمتي له، ورحب بالدعوة، وسافرنا، وكان فيلم "مولانا" افتتاحا رائعا لمهرجان "كازان" الدولي الذي يُقام سنويا في جمهورية "تتارستان" الروسية، وقد أثار الفيلم ضجة كبيرة حتى أن رئيس الجمهورية هناك طلب عرضا خاصا في كريملين العاصمة التترية ومعه مُفتي الدولة، وهو في نفس الوقت مُفتي دول شرق أوروبا، وبسبب الضجة التي أحدثها الفيلم في المُجتمع التتاري المُسلم؛ طلبت رئيسة المهرجان من مجدي السماح بعمل نسخ مُتعددة من الفيلم نظرا للإقبال الجماهيري والنقدي الكبيرين والزحام الذي خرج عن السيطرة حتى أن الفيلم، في سابقة هي الأولى من نوعها على مستوى مهرجانات العالم، عُرض حوالي 25 مرة في خلال أسبوع المهرجان؛ مما حدا بإدارة السينما بتقديم طلب شراء الفيلم بشكل فوري وتوزيعه على 120 دار عرض سينمائي في البلاد!

سنوات طلعت حرب 2017-2022م:

توطدت صداقتي كثيرا بمجدي، وأصبح ضيفا دائما على مهرجان "كازان"، ويُقابل هناك بكل ترحاب وتقدير، وتزاملنا في سفريات كثيرة إلى العديد من المهرجانات، ورأيت من خلال علاقتي بمجدي كم هو بسيط ومُثقف حقيقي وصديق مُخلص، كما رأيت طيفا من أصحابه الكثيرين وعلاقته بهم. علاقة في أحيان كثيرة تشبه تلك الحالة التي تنشأ بين الجورو الهندي ومُريديه، ومجدي بشكل فطرى يبرع في مُمارسة هذا الدور في الحياة، وقد تجد من بين مُجالسيه في مقهى بوسط البلد المصروع، والمضروع، والضمراني، وكذلك الصحفي، والناقد والأكاديمي، والكثيرين من الفنانين، وهو يعطي لكل منهم قدره باحترام عكس ما ألمح إليه الناقد أمير العمري، وقد عشت ولمست وشاركت في فيلم "حدث في 2 طلعت حرب" مُنذ بدايات التفكير في إنتاجه 2017م، وكنت أحاول بصحبة مجدي إيجاد مُنتج يستطيع دخول مُغامرة سينمائية مُختلفة عن السائد وخارج النمط السينمائي المُتعارف عليه، وأوقعتنا هذه المحاولات مع مُنتجين في مُنتهى العجب والغرابة كبشر وكمُنتجين، وهذه حكاية أخرى، بينما عندما بدأت عجلة إنتاج الفيلم تدور ظهرت معارك شبه فنية أحيانا، بداية من الظروف الإنتاجية المُعاكسة والتي عالجها وأنقذها ابنه الفنان الموهوب أحمد مجدي مُتحملا مُغامرة استكمال الفيلم كمُنتج وحيد، ومرورا بالرقابة والرقيب ومشاكل الموافقات على بعض مشاهد ميدان التحرير والجمل الحوارية وحتى الأغاني، ولكنه خرج للنور من دون عرضه بدور السينما! وبالاضافة إلى الجوائز المحلية والدولية التي فاز بها الفيلم، فقد استحق الصديق المُخرج الكبير مجدي أحمد علي في سبتمبر الحالي جائزة أحسن مُخرج عن نفس الفيلم في مهرجان "كازان" السينمائي الدولي.

أردت بهذا المقال أن أحتفل بعيد ميلاد مجدي السبعين، متعه الله بالصحة والسعادة، وأن أرسم ملامح لمجدي ربما تضيف للقارئ بُعدا جديدا عن مُخرجنا الرائع مُرسلا تحية محبة إلى صديقي الذي أحب مُجالسته، ولا تنتهي حكاياته الشيقة، وخفة دمه وقفشاته، وننتظر قريبا فيلمه الكوميدي ومعاركه الفنية الجديدة.





مجدي أحمد علي:

المُخرج الصحيح في الوقت الخاطئ!



جورج صبحي

مصر

هو خليط من فنانين ومُخرجين ومدارس إخراجية واتجاهات فنية سينمائية كثيرة ومُتعددة ومُتشابكة ومُتداخلة معاً، انصهرت في بوتقة حُب الفن وعِشق السينما مع الإيمان الكامل بالموهبة والدراسة، والتجربة والخطأ والتلمذة على أيدى الكبار المُخضرمين، كل هذا في كيان واحد ليُنتج لنا في النهاية هذا الفنان المُخرج الشخصية السينمائية المُختلفة "مجدي أحمد علي"، فهو أكثر من مُجرد مُخرج فقط، فهو شخصية فنية سينمائية مُتحررة، ثورية أحياناً كثيرة حينما نحتاجها للثورة، تقاوم الظلامية وتحاربها حينما نحتاج إلى مُحارب فنى شرس لا يلين ولا يتهاون، فنية شاعرية رقيقة رومانسية حينما نحتاج للفن والجمال والتأمل، مُدافعاً عن المرأة ومُعبراً عنها تعبيراً صادقاً، قريب من حساسيتها وعواطفها الجياشة حينما تحتاج هذه المرأة لأفلام تنقل حياتها ومشاكلها بصدق، وسبب كل هذا يرجع إلى شخصيته المُفكرة المُتأملة التى تعاملت مع الكبار وتعلمت منهم، فهو تعامل مع مدارس إخراجية شديدة الاختلاف والتباين، لا عامل مُشترك بينها، ولا يمكن جمعها إلا تحت عنوان واحد هو "الإبداع الفنى المُغاير".

فبداية من مُساعد مُخرج فى أفلام مُخرجي تيار الواقعية الجديدة في السينما المصرية- بداية ومُنتصف الثمانينيات- مع "محمد خان" فى أفلام "يوسف وزينب، ومشوار عمر، وزوجة رجل مهم"، ثم مع الضلع المُقابل في مُثلث مُخرجي نفس التيار وهو "خيرى بشارة" في فيلم "رغبة متوحشة" من إنتاج عام 1991م، ثم مع الواعد الوافد الجديد للسينما في نفس الوقت بداية التسعينيات المُخرج الفلسطيني "طارق العريان" في فيلم "الباشا" من إنتاج عام 1993م، وككاتب للسيناريو والحوار في التجربة الوحيدة الجميلة فى الإخراج لمُدير التصوير "طارق التلمساني"، وذلك فى فيلم "ضحك ولعب وجد وحُب" من إنتاج نفس العام 1993م، ليُعبر



يا دنيا يا غرامي 1996م

"مجدى أحمد على" عن نفسه في هذا الفيلم تحديداً كسيناريست من العيار الثقيل بجوار موهبته الإخراجية.

كل هذا كان بالتوازي مع لقائه الذى أثر في مشواره كثيراً، وكمُساعد مُخرج أيضاً مع المُخرجة "إنعام محمد علي" في الأفلام التلفزيونية في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، والتي أصبحت الآن تراثاً فنياً نتوق إليه بمُنتهى الحنين والشوق، وذلك في أفلام "صائد الأحلام" إنتاج 1988م، والفيلم الإنساني الوطني الأيقوني "حكايات الغريب" من إنتاج عام 1992م، والذى قدم فيه أيضاً مشهداً تمثيلياً كان شديد التعبير والصدق والأداء التلقائي البسيط في دور مُدير المُستشفى بمدينة السويس الذى يواجه بجرأة البيروقراطية المُتعفنة مع موظف حكومي من عصر الدواوين أكل عليه الدَهر وشَرِب.

يُمكننا الانطلاق من أدائه في هذا المشهد للتعبير عن مشواره السينمائي الفني، فأفلامه القليلة المُختلفة والمُتباينة تشترك معاً في أنها أفلام جريئة، لكنها الجرأة الفنية وليست وقاحة الابتذال، تمثل صرخات مُتفاوتة في شدتها، مُختلفة في تناولها، مُعبرة عن البسطاء في مُجملها، موجهة ضد أوضاع ومُعتقدات وعادات وتيارات سَمَمت حياة هؤلاء البسطاء وأفسدتها، وهذا من أول أفلامه إلى أحدثها.

يا دُنيا يا غرامي 1996م:

أقوى بداية يمكن أن تكون لمُخرج مُبدع مُختلف يعبر عن الإنسان بصرف النظر عما إذا كان رجلا أم امرأة، كان هذا الفيلم الإنساني الكبير الذى أحدث ضَجة في المهرجانات السينمائية المحلية والإقليمية والدولية ليكتسحها جميعها مُقتنصا لأهم جوائزها، فيلم أجمع عليه الجمهور والنُقاد معاً، كان مثل الحجر الذى رُمِي في بُحيرة من المياه الراكدة، والتى كانت راكدة مُنذ وقت طويل قبله لعدة أسباب وأزمات مُختلفة، جاء هذا الفيلم ليتحداها جميعا ويثبت نفسه رغم وجودها، ويثبت معها أن الفن الجيد والإبداع الحقيقي مهما حُوربا لا بد أن يثبتا نفسيهما في النهاية، فيلم ضرب بعرض الحائط كل الفروض والفرضيات التى كانت تُمارس على الأفلام في هذه الفترة، فجمع هذا الفيلم ما بين الاتجاهين اللذين هما في تَضَاد دائماً، وهما النجاح الفني والجوائز فى مُختلف المهرجانات والإشادة النقدية الكبيرة به، مع النجاح الجماهيري في شباك التذاكر، فيلم لم يكن ليُقدم إلا إذا ما أنتجه فنان آخر، ومُنتج مُغاير مثل "رأفت الميهي"، الذى تحمس لقصة وسيناريو وحوار "محمد حلمي هلال" ليقدم به مَولد مُخرج كبير هو "مجدي أحمد علي"، الذى قدم أوراق اعتماده فى هذا الفيلم بأنه مُخرج المشاعر الإنسانية بامتياز، قريب من مشاكل البنت والسيدة في المُجتمع المصري، ويعرف كيف يعبر بالصورة عن أدق تفاصيل مشاعرها ومشاكلها المُستحدثة آنذاك في النصف الثاني من عقد التسعينيات المليء بالزخم على كل المستويات، ليستشعر مُبكراً جداً مُشكلة تأخر الزواج عند الفتيات وينقلها للشاشة الكبيرة في وقت لم يكن هناك حديث قد بدأ كثيراً عن تلك المُشكلة،



ويُعبر عن تناقضات أكثر كانت قد حدثت في مُجتمعنا آنذاك، وثقوب مُتعددة باتت مُنتشرة وتتزايد لتصبح بعد هذا بسنوات كوارث اجتماعية إنسانية مُستقبلية في مُجتمع يسير في طريقه إلى الانفجار، كل هذا بأسلوب سينمائي راقٍ، ومُبدع وبسيط في نفس الوقت، لا يُقعر من الرؤية ولا يُحدبها، أسلوب ظهر مُبكراً في مشوار مُخرجنا حتى عندما كان مُساعد مُخرج لأسماء تنتمي لسينما مصرية حقيقية بعيدة عن القولبة، وبعيدة أيضاً عن الاستيراد من الخارج في شكل سينما مُتأمركة.

البطل 1998م:

يأتي "البطل" ثاني أعماله كمُخرج، هذا الفيلم الذي واجه ظُلما كبيرا عكس فيلمه الأول تماماً، وكأنه يدفع ثمن نجاح سابقه، فقد ظُلم من النقاد والمهرجانات اللذين لم ينتبها له كثيراً، ولم يتم تناوله في الكتابات النقدية كثيراً أيضاً، بالإضافة لعدم نجاحه تجارياً وقت عرضه في موسم عيد الأضحى عام 1998م، ولعل ذلك التوقيت غير المُناسب لنوعية هذا الفيلم هو السبب في عدم استقباله جيداً من الجماهير.

كل هذا لم يمنع من أنه فيلم جميل مُختلف، فيه الكثير من نقاط القوة الفنية، بداية من إخراجه برؤية مُغايرة تماماً عن سابقه، تطبيقاً للمدرسة التى تتبنى فكرة- الموضوع هو الذى يفرض أسلوب إخراجه- مروراً بالنص الذى كتبه "د. مدحت العدل"، ويتناول فيه حُقبة من تاريخنا الحديث، ولكن من زاوية إنسانية وليست الزاوية التاريخية الوثائقية في كثير من الأعمال التى تناولت نفس هذه الفترة، مروراً بالتوليفة التمثيلية الجديدة جداً فى ذلك الوقت بجمع نجم التمثيل الأول في مصر "أحمد زكى" مع نجم الكوميديا "محمد هنيدي" المُنطلق كالصاروخ، وفى نفس العام بأول بطولاته بعد هذا الفيلم بشهور قليلة في موسم الصيف والفيلم الذى حطم قوانين السينما المصرية "صعيدي في الجامعة الأمريكية"، ولكن هُنا برؤية مُختلفة تماماً للمُخرج "مجدي أحمد علي" الذى قدمه في الدور التراجيدي الدرامي الوحيد له عبر كل مشواره حتى الآن، مما يُحسب ويُسجل كبراءة اختراع إن جاز لنا التعبير لمُخرجنا المُختلف أيضاً "مجدى أحمد على"، وذلك قبل نجاح "هنيدي" الأسطوري بشهور، وجَمعهم مع التقديم الأول على شاشة السينما للمطرب العاطفي المحبوب "مُصطفى قمر" في تجربته التمثيلية الأولى، كل هذا بالإضافة للعدد الكبير من الوجوه الشابة حينها والتي تُقدم لأول مرة على الشاشة الكبيرة مثل: "كارولين خليل، أحمد الفيشاوي، علا غانم، مروة حسين"، بالإضافة للظهور الثاني على شاشة السينما لآخرين مثل: "أحمد عيد، غادة عبد الرازق"، والظهور في بداياته للمُتميز "فتحي عبد الوهاب"، ويعود كثير من هذا الفضل لظهور كل هؤلاء مع المُخرج إلى مُنتج الفيلم أيضاً الفنان "سامى العدل" وشركة "العدل فيلم".

لكن مُشكلة الفيلم الكبرى كانت في تقديم


أسرار البنات 2001م

"أحمد زكي" وهو في بداية الخمسين من عمره في دور المُلاكم الشاب، وهو ما أثر كثيراً جداً على مصداقية الفيلم ويعتبر عيبه الكبير والوحيد، ولكنه أمر تم بحُسن نية من المُنتج الذى فكر فى تقديم جيل كامل من الشباب ليفتح لهم باب السينما على مصراعيه وذلك تحت راية اسم مُحترم وكبير مثل "أحمد زكي".

مع كل هذا إلا أننا كما قُلنا ربحنا سينمائياً فيلما جميلا ومُختلفا يمكن إعادة قراءته نقدياً كثيراً فيما بعد.

أسرار البنات 2001م:

مع بداية الألفية الجديدة وبداية فتح باب السينما للنجوم الشباب بقيادة "هنيدي" في نهاية التسعينيات، وآخرين في بداية عام 2000م، تَنفست السينما نَسمات شبابية جديدة بعدما طال احتباس أنفاسها مع نجم واحد ونجمة واحدة، ليتنفس معها المُخرجون الموهوبون أيضاً مثل "مجدي أحمد علي" هواءاً نقياً، ويقدموا مشاكل شباب الألفية الثالثة برؤية المُخضرمين الكِبار، ويقدم لنا مُخرجنا فيلمه الإنساني الجريء جداً فى تناوله، الذى لم يقترب من المشاكل بل اقتحمها اقتحاماً فنياً سينمائياً إنسانياً جريئاً، برؤية خاصة جديدة على السينما، وتقديم قصة درامية واقعية شديدة المُفاجأة المُختلطة بالقسوة في بعض مشاهدها، ولكنها قسوة لم تصنعها السينما، بل الحياة، كل ما حاوله المُخرج "مجدي أحمد علي" في هذا الفيلم هو أن يعرض ويعكس هذه القسوة فقط، ولكن برؤيته الفنية الخاصة والمُتميزة في فيلم خاص جداً في هذه الفترة التى ساد فيها مُصطلح هُلَامى اسمه السينما النظيفة.

مع انتشار موجة الأفلام الكوميدية في هذه الفترة ومن بعدها أفلام الأكشن، يبتعد مُخرجنا الذي يقدم أفلاماً عن المشاعر الإنسانية بعيداً عن هذه الموجات ويتجه للتلفزيون الذي وجد فيه ضَالته حتى تعبر هذه الموجات المُؤقتة السينما المصرية.

خلطة فوزية 2009م:

ثم تُعيده الفنانة "إلهام شاهين" بعد سنوات عديدة في نَص أعجبها للمُؤلفة "هناء عطيه" وأثار في مُخرجنا "مجدي أحمد علي" تقديم سينما المشاعر عن البسطاء التى يفضلها، ليقدم فيلم "خلطة فوزية"، العنوان المُرادف لخلطة السعادة أو خلطة النجاح، أو بتفصيل أوضح خلطة السعادة والنجاح للبسطاء رغم الظروف والواقع شديد القسوة، واقع المُقيمين فى العشوائيات قبيل ثورة يناير 2011م، ولكن بشكل إنساني بحت بعيداً عن الأجواء السياسية المشحونة إلى آخرها فى هذه الفترة الحرجة من تاريخ الوطن، قصة بسيطة إنسانية قريبة من واقع بَشر حقيقيين، أقل شيء يمكن أن يسعدهم ويُنسيهم واقعهم المُؤلم، وإن لم يجدوا هذا الشيء فإنهم يصنعوه بأنفسهم حتى يستطيعوا مُجرد الحياة، وأحياناً الحياة

السعيدة رغم عدم وجود مقوماتها.

عصافير النيل 2010م:

في نَص "لإبراهيم أصلان" يقدم لنا هذا الفيلم ذو اللغة السينمائية الرفيعة المستوى في وقت شديد السوء سينمائياً وسياسياً، لحياة شخصيات مطحونة أيضاً تعيش واقعا لا يختلف كثيراً من على الشاشة عنه في الحقيقة في ذلك الوقت، لا تأخذ من هذه الحياة غير المرض ومع ذلك فهى تقاوم أحياناً بالحُب وأحياناً بالغريزة لمُجرد أن تستمر على قيد الحياة، في واقع مجنون لشخصيات عاقلة، لكنه يراها عكسه، مجنونة في واقعه العاقل، فلسفة روائية شديدة الرُقي، قُدمت سينمائياً برُقي يوازيها، لكنها لم تجد استقبالاً يوازيها أيضاً إلا نقدياً من أقلام قليلة، وهكذا يصبح هذا الفيلم الاختيار السينمائي والفني الصحيح في الوقت الخاطئ كعادة أفلام مُخرجنا "مجدي أحمد علي" المُخرج الكبير في وقت لا يُنصف الكِبار.

مولانا 2017م:

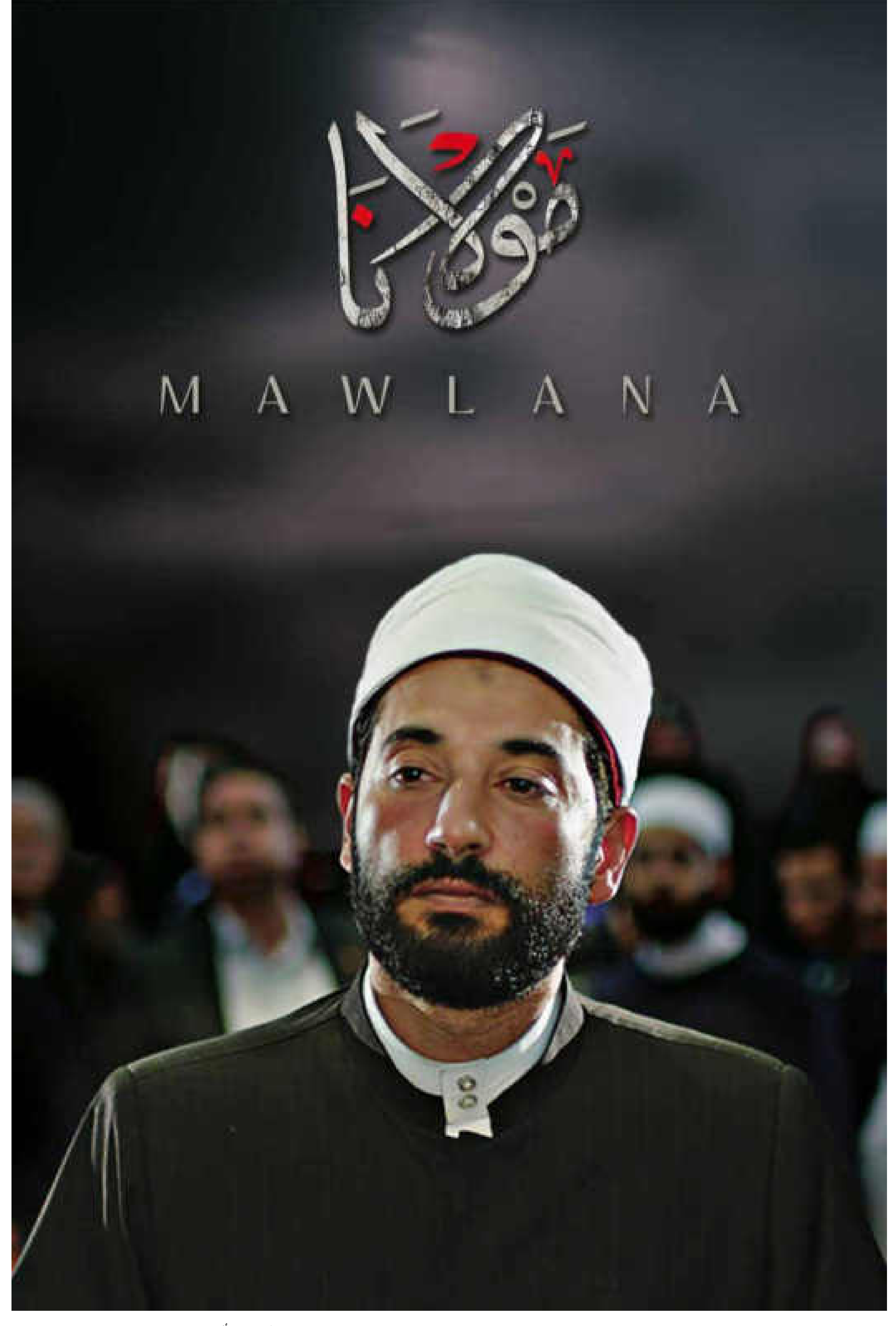
بعد سنين عُجاف مرت بالوطن والسينما يعود مُخرج المشاعر الإنسانية "مجدي أحمد علي" في أول نَص للسينما للكاتب الصحفي "إبراهيم عيسى"، ليقدم فيلما إنسانيا فى إطار سياسي ديني عن حياة الدُعاة ما بين الحقيقي منهم والمُزيف، لكن الفيلم لم يجنح نحو السياسة فقط بفضل مُخرجه الذي كتب له السيناريو أيضاً، بل قدم الموضوع كما أسلوبه المُميز وهو أسلوب تقديم المشاعر لبشر من لحم ودم، وليس كتابوهات وكليشيهات سينمائية عقيمة.

حدث في 2 طلعت حرب 2022م:

فيلمه الأحدث لهذا العام والذي كان يمكن أن يُضاهي فيلما كبيرا مثل "عمارة يعقوبيان"- لولا الإمكانيات الإنتاجية الضعيفة والمشاكل الكثيرة التى طرأت على السوق السينمائية الآن، مما جعل شركات وكيانات سينمائية كبيرة تتوقف تماماً عن الإنتاج وتكتفي بالتوزيع لمن يجرؤ على الإنتاج فى ظل ظروف سينمائية ومشاكل وأزمات صعبة.

"مجدي أحمد علي" أفلامه متفاوتة في نجاحها الجماهيري، ولكن أغلبها اقتنص الجوائز وصال وجال في المهرجانات السينمائية، ونال الإشادة النقدية الكبيرة، ولكن ذاك التفاوت في جماهيرية تلك الأفلام لا يعود إلى عيب فيها بقدر ما يعود إلى عيب في ظروفها المُعاصرة لوقت عرضها، وتقلبات كثيرة على كافة المستويات عاصرها وعاصرته خلال مشواره الزاخم، فلقد تتلمذ على أيدي الكِبار ليصبح واحدا منهم، ولكن بعدما انتهى عصر الكِبار، فأصبح المُخرج الصحيح في الوقت الخاطئ!




مولانا
MAWLANA



سينما

يا دنيا يا غرامي : التحرر والانطلاق

نحو تجسيد العلاقات الحميمية

حسن حداد

البحرين

بطاقة الفيلم:
ليلى علوي، إلهام شاهين، هالة صدقي، هشام سليم. إخراج: مجدي أحمد علي، تصوير: مُحسن نصر، تأليف: محمد حلمي هلال، ديكور: عادل السيوي، مُوسيقى: ياسر عبد الرحمن، مُونتاج: أحمد داوود، إنتاج: استديو 13 رأفت الميهي "إنتاج عام 1995م".

فكرة الإحباط والعجز وعدم القدرة على الفعل عند الشباب:

شهد موسم 1995م السينمائي حدثاً مُهماً على صعيد الإخراج، وهو ميلاد مُخرج جديد وجاد. وذلك عندما قدم فيلمه الأول "يا دنيا يا غرامي"، الذي أذهل به الجميع، وحصد الجوائز الكثيرة والتقدير النقدي والجماهيري الكبير. وميلاد مُخرج جديد في السينما المصرية، ليس حدثاً عادياً كما يعتقد البعض، خصوصاً إذا ما كان هذا القادم الجديد على السينما المصرية يمتلك رؤية سينمائية جادة ومُتميزة، يبعث بها روحاً جديدة لهذه السينما العجوز .
الفيلم من إخراج المُخرج مجدي محمد علي، وسيناريو محمد حلمي هلال، وتمثيل ليلى علوي وهشام سليم وإلهام شاهين وهالة صدقي، وإنتاج فنان قدير هو رأفت الميهي، الذي قال: لم أكن مُغامراً بإنتاج هذا الفيلم، رغم أنني استدنت تكاليف إنتاجه من البنوك، لقد وضعت ثقتي كاملة في المُخرج وأعطيته الفرصة للإجادة والظهور.
مجدي أحمد علي فنان طموح، تخرج في المعهد العالي للسينما، وعمل بعدها كمُساعد مُخرج لأكثر من عشر سنوات. وبالطبع استفاد هذا الفنان الشاب كثيراً من خبرة كل مُخرج عمل معه، حتى كون شخصيته المُتميزة كمُخرج. شخصية قادرة على الخلق والإبداع. حيث قدم في باكورة أعماله الروائية فيلماً جديراً بالمُشاهدة والثناء قادراً على الإقناع، وذلك نتيجة اختياره الموفق للسيناريو المُذهل الذي



حرص على تقديمه .
الفرحة، هو أول شعور ينتابني بعد مُشاهدة فيلم "يا دنيا يا غرامي 1995م، وبالطبع لم يأتِ هذا الشعور من لا شيء، فقد كان الفيلم بارعاً وصادقاً لدرجة انتزاع كل الإعجاب. فالصدق الفني والاجتماعي هما أبرز ما قدمه الفيلم، حيث قدم شخصيات صادقة انتقاها بعناية من الأحياء الفقيرة وصاغها في قالب درامي منطقي مدروس، بل ونجح في الدخول إلى تفاصيل الحياة اليومية البسيطة لهذه الشخصيات. إضافة إلى ذلك النسيج الدرامي الأخاذ في وصف الحياة البسيطة رغم إحباطات الحياة الكثيرة. وذلك الأسلوب الشاعري الذي يتخذ من الواقعية أساسا له، في الإمساك بالروح المصرية والتعبير عنها من خلال ثلاث شخصيات رئيسية .

ففي فيلم "يا دينا يا غرامي" نحن أمام ثلاث فتيات عاملات تجاوزن سن الزواج الاعتيادي. هذا رغم تحليهن بقدر من الجمال وخفة الدم. ومع تواضع المطلب وبساطته في تحقيق الطموحات والأحلام، لم تستطع أي منهن أن تحقق حلمها البسيط المُتمثل في الحُب والزواج والحياة الآمنة مع ابن الحلال .

الشخصية الأولى هي فاطمة "ليلى علوي" التي أحبت ابن خالتها الميكانيكي يوسف "هشام سليم"، وتمت خطبتها مُنذ أربع سنوات من دون أن يتمكن هو من الوفاء بالتزاماته التقليدية الضرورية والمُتمثلة في الشبكة والمهر. لذلك يتجه للسرقة والنصب حتى على أصدقائه على أمل الاقتران بفتاة أحلامه، لذلك يدفع الثمن غالياً عندما يودع السجن لمُدة ثلاث سنوات، ليفقد كل شيء إلا حبه لفاطمة.
الشخصية الثانية سكينة "إلهام شاهين" التي أحبت شقيق الأولى عبده "أحمد سلامة" وانزلقت في دهاليز الحب إلى هوة سحيقة تفقد على إثرها عذريتها، ويغيب فتى الأحلام سنوات الغربة في الكويت ليعود خاوي الوفاض وأكثر عجزاً عن الزواج مُتردياً في أجواء البطالة والتطرف مما يحول دون إصلاح خطأه أو إتمام الزواج. وبعد عملية لإعادة البكارة تتزوج في النهاية .

أما الشخصية الثالثة فهي نوال "هالة صدقي" التي ارتبطت بشقيق الثانية حسن "مجدي فكري" خريج كلية الحقوق الذي يحبها بدوره، لكنه يصاب بما يشبه اللوثة العقلية، ويظل يرسل لها عبر الترانزستور أغنيتها المُفضلة "يا دنيا يا غرامي" لعبد الوهاب. لتصبح نوال لقمة سهلة يحاول صاحب محل الزهور التي تعمل به النيل منها، وكذلك الثري رياض "حسين الإمام" الذي يوافق بعد محاولته الفاشلة للنيل منها



على الزواج منها عرفياً، لتصبح سعادتها ناقصة.

من خلال النظرة العامة للرؤية الفكرية والفنية التي طرحها الفيلم، نلمس ذلك التحرر الكامل والانطلاق نحو تجسيد العلاقات الحميمية التي تعيشها المرأة، والفهم الكامل لأعماقها الإنسانية، وتأكيد إرادتها كمخلوق له شخصيته المُستقلة. فرغم كل هذه الإحباطات والظروف الاجتماعية والمعيشية الصعبة احتفظت الفتيات الثلاث بالقدرة على المرح وانتزاع اللحظات السعيدة وذلك بالتحايل على الظروف، والخروج إلى الحياة والاستمرار بالتمتع بشرب القهوة الإيطالية "الكابتشينو"، فهذا أقصى ما يستطعن تحقيقه من ترف ورفاهية .

فيلم "يا دنيا يا غرامي" يبعث على الأمل في حياة أفضل، في كثير من مشاهده، مُؤكداً على انتزاع البسمة والضحكة من أفواه شخصياته، وتكرار المحاولة والتمسك بأهداب الحياة. هذا رغم أن أحداث الفيلم تدور في غالبيتها في حواري متواضعة وسط الفقر والجوع والحرمان، إضافة إلى الفشل والعجز الذي صاحب بعض شخصياته .

يعالج السيناريو- الذي كتبه محمد حلمي هلال- أفكار ومواقف حياتية يومية بسيطة، ليس بها ذلك التعقيد الدرامي المُعتاد، بمعنى أننا ربما شاهدناها في الكثير من الأفلام، إلا أنها هنا جاءت بصياغة جديدة وصادقة بعيدة عن الفذلكات والمُبالغات الدرامية. فالشخصيات التي قدمها الفيلم، تعيش حياتها اليومية ببساطة رغم المنغصات المُحيطة بهم. حيث نلاحظ بأن الشخصيات الثلاث يسرقن أنفسهن من كل الإحباطات ليعشن لحظات الفرح الجميل، والتي تساعدهن على الاستمرار في حياتهن الصعبة تلك .

الفكرة الوحيدة المطروحة بشكل جديد، ربما تكون فكرة العذرية عند شخصية سكينة. وهي فكرة ناقشها الفيلم بوعي وحذر، بل واتخذ موقفاً جريئاً تجاهها. ففي ظل مُجتمع مُتخلف كهذا، مُجتمع تسوده قوانين الرجل، ترفض سكينة في البداية أن تعمل عملية ترقيع البكارة، بل إنها تصمم

على ذلك، حيث تساءل نفسها وصديقاتها عن الذنب الذي ارتكبته. لكننا نراها ترضخ في النهاية أمام ضغط المُجتمع وقوانينه، حيث تصبح عملية إعادة البكارة هي الحل الوحيد للزواج من رجل شرقي .

هذا إضافة إلى أفكار أخرى، مثل فكرة الإحباط والعجز وعدم القدرة على الفعل عند الشباب وذلك نتيجة القهر الاجتماعي المُحيط. فشخصيات "يوسف، وعبده، وحسن" جميعها تجسد ذلك العجز، ومثلما شاهدنا يوسف وهو يتحايل على الظروف بالنصب والسرقة، شاهدنا عبده وهو يبتعد عن حبيبته ويتركها وحدها تواجه المُستقبل بقلب مكسور وعذرية ضائعة. كذلك حسن الذي فشل في مواجهة الواقع فضاع في الأوهام .

أما شخصية زهيرة هانم "ماجدة الخطيب" فهي المُنحدرة من أسرة ثرية بل رأسمالية مُتعجرفة، إلا أنها تصبح شخصية باهتة في مُجتمع الفقراء بعد ضياع كل شيء منها. كما ينجح الفيلم في تجسيد ذلك الكم الرهيب من التناقض داخل هذه الشخصية بشكل كاريكاتوري خفيف وذلك عندما تتمنى ساندوتش الفول ولكنها تخاف الفضيحة .

ثم هناك الهوس الخاص بالإعلانات وجنون الجوائز المالية، الذي نجح السيناريست بتقديمه في الفيلم بشكل سلس ومقبول. ونجح في كشف ذلك الزيف الذي يحيط بهذه الجوائز .

أما أغنية "يا دنيا يا غرامي" والتي هي عنوان الفيلم، فقد كانت مُحركة في الفيلم وباعثة للأمل، باعتبارها تمثل واقع أبطال الفيلم، بما تحمله من دلالات عن دنيا الحب والغرام .

لقد نجح السيناريو كثيراً في تفهم دوافع شخصياته، وتبرير تصرفاتهم بشكل منطقي ومدروس. ثم إن التفاصيل الصغيرة والكثيرة التي أحاطت بالشخصيات قد ساهمت في تألق هذه الشخصيات وانتزاع التعاطف معها من قبل المُتفرج.

أضف إلى ذلك تلك الأحداث والمواقف الحميمية التي لم تخرج بتاتاً عن منطق الشخصيات ومصداقيتها. أحداث صاغها السيناريست بشكل يتناسب وأعماق الشخصيات ودواخلها. مُبتعداً بذلك عن المُباشرة، ومُتحاشياً قدر الإمكان الابتعاد عن إعطاء مواعظ وخطب رنانة عن الشرف والأمانة. وبذلك قدم سيناريو مُركزا يبتعد عن الثرثرة الحوارية .

من حُسن حظ الفيلم أن يكون مُخرجه هو الفنان مجدي أحمد علي. مُخرج استطاع أن يصل بهذا السيناريو الجيد إلى آفاق فنية رحبة. فقد ابتعد عن المُبالغة في إبراز المهارات، واعتمد أسلوباً سهلاً في توصيل ما أراده السيناريو .هذا إضافة إلى أن الإخراج تميز بإيقاع سريع وحيوي، مُعتمداً على مُونتاج أخاذ "أحمد داود" يتناسب والحدث، ومُعبراً عن تصرفات الشخصيات.

أما في التصوير "مُحسن نصر"، فقد كانت الكاميرا تتميز بحركة موفقة وزوايا تصوير مُنتقاة بعناية إضافة إلى الاختيار الموفق للإضاءة الدرامية المُعبرة التي ساهمت في إعطاء تكوينات جمالية قوية للكادر. وقد ساهم المُونتاج والتصوير إضافة إلى المُوسيقى التصويرية "ياسر عبدالرحمن" التي تتميز بالشاعرية، في إيصال الفيلم إلى مستوى راقٍ من الإبداع. حيث نجح المُخرج في إدارة فريقه الفني من فنيين وفنانين، خصوصاً إدارته للمُمثلين رئيسيين وكومبارس، فكانوا في أفضل حالاتهم الأدائية. وتميز منهم على سبيل المثال ليلى علوي وإلهام شاهين، وهالة صدقي.

ختاماً، لا بد من التأكيد على أن فيلم "يا دنيا يا غرامي" يُعد من الأفلام المُتميزة القليلة التي أنتجتها السينما المصرية في العقدين الأخيرين، وهو من إنتاج المُبدع المُختلف رأفت الميهي. كما أنه بشر بميلاد مُخرج موهوب ينتظره مُستقبل زاهر في دنيا الإخراج السينمائي .

جوائز ومهرجانات

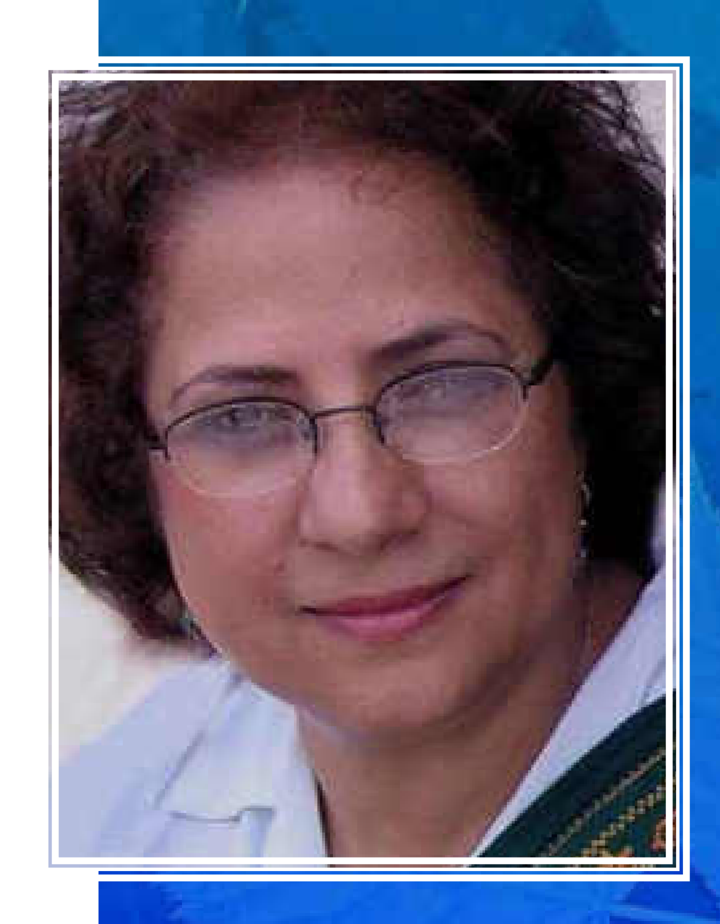
- جائزة أفضل فيلم في مهرجان مونتريال السينمائي الدولي.
- جائزة أفضل مُمثلة للفنانة ليلى علوي في مهرجان مونتريال.
- جائزة أفضل مُمثلة للفنانة إلهام شاهين في مهرجان قرطاج السينمائي الدولي.
- حصل الفيلم على ثماني جوائز في المهرجان القومي الثاني للسينما المصرية:

ـ جائزة الإنتاج الأولى للفنان رأفت الميهي
ـ جائزة أفضل إخراج
ـ جائزة أفضل تمثيل "ليلى علوي"
ـ جائزة أفضل دور ثاني "ماجدة الخطيب"
ـ جائزة أفض مُونتاج
ـ جائزة أفضل مُوسيقى
ـ جائزة المهرجان الخاصة للفنانة إلهام شاهين





سينما مجدي أحمد علي: في محبة الصداقة ومباهج الحياة!



صفاء الليثي

مصر

كنت في طابور طويل للراغبين في الإدلاء برأيهم في فيلم "يا دنيا يا غرامي"، همس المُخرج مجدي أحمد علي للناقد اللبناني قصي صالح الدرويش الذي كان يدير الندوة: صفاء، صفاء، وتحدثت مُعجبة عن الفيلم بسذاجة بداياتي مع النقد السينمائي، إنه فيلم مُناصر للمرأة، مُنتجه رجل، وكاتبه رجل، ومُخرجه رجل، ويقدم بحُب عملا عن صداقة ثلاث فتيات برومانسية مُحملة ببهجة رغم صعوبة ظروفهن. وبعد كل هذه السنوات ما زلت ألمس جمال البهجة في تناول قصصهن، وما أن انتبهت إلى الميلودراما التي تغلف تفاصيل قصصهن حتى تذكرت عنوانا لمقال للناقد وليد الخشاب "في مديح الميلودراما" المُحببة التي تضع فواصل واضحة بين الخير والشر، وتعتمد على الصدفة في أحداثها، ينطبق هذا التناول على العمل الأول للمُخرج المعروف بالتزامه بقضايا وطنه، واحد من جيل السبعينيات الذي انطلق بعد تجارب في العمل كمُساعد إخراج ليخرج أعماله ويكتب أيضا أعماله وللغير.

يحب مجدي أحمد أن يناقش قضية في كل عمل من أعماله، ناقش العذرية في "يا دنيا يا غرامي"، والحمل من دون زواج في "أسرار البنات"، وناقش حلم التحرر الوطني والطموح الطبقي في "البطل"، الهوس الديني في "مولانا". والتقط من رواية " عصافير النيل " العلاقة بين المدينة والنازحين من الريف بروح من واقعية سحرية تخص تفاصيل مصرية خالصة، وجد في "خلطة فوزية " خلطة سحرية أخرى لمُبدعة لها كتابات أدبية ساحرة، وهي صديقة له أيضا قريبة من شلة المنيل التي كان المُخرج من أحد أعضائها.

يا دنيا يا غرامي:

مُنذ عمله الأول يُصنف كمُخرج تقدمي، فهو الذي يبدع في تصوير النساء، وينحاز إلى إظهار جمال الروح فيهن، حكاية صداقة ثلاث فتيات على أعتاب الثلاثين



يجمعهن سكنى البناية الكبيرة البديل عن الحارة التقليدية في أفلامنا المصرية، في إبداع لفنان الديكور صلاح مرعي، وهذه البناية التي تمثل حارة رأسية يسكن فيها الفقراء في البناية أشبه ببناية المدارس، كل أسرة تسكن في حجرة واحدة وتتواصل الحجرات عبر ممر طويل، حارة رأسية تخالف نمط الحارات المصرية مُنذ فيلم العزيمة وبداية الواقعية المصرية. واقعية المُخرج أضفت عليها مسحة رومانسية وسمة الواقعية الاشتراكية في فيلمه. تناول قضية العذرية من دون بكائية على شرف البنت "اللي زي عود الكبريت"، وأظهر إصرار الفتاة على عدم إجراء عملية ترقيع لغشاء البكارة كما تفعل غيرها لخداع الزوج القادم، تختار أن تصارحه بما جرى؛ فبدا موقف المُخرج والكاتب واضحا في هذه القضية الاجتماعية بتناول يمثل التسعينيات في مصر، يعكس تغير نمط الفتيات المُنسحقات الباكيات وإن ظل الذكور على أفكارهم "عاوز أتجوز واحدة ما حدش لمسها قبل كده"، ولكنه لم يفلت من التنميط الذي يخصه بجعله الفتى الذي أفقدها عذريتها شخص مُتأسلم انضم إلى جماعة إرهابية تمارس بلطجتها المُتلبسة بلباس ديني على الحي وسكانه وخاصة النساء.

لا يتخلى مجدي أحمد علي عن توجهه هذا في أعماله التالية، وسنجد تكرارا لتنميط شخصية الشرير في العمل ليكون المُتأسلم هو الشرير، ليس المُتعاطي أو السرسجي، بل المُتأسلم المُنافق الذي يقول ما لا يفعل ، يتخطى حدود الحقارة حين يتهجم على زفاف الفتاة وتصيب طعنته أخته ، ليدخل العمل في درجة من الميلودراما لا يستمر فيها إذ تكون طعنة خائبة لا تسبب إلا جرحا طفيفا، لا يغيب عن بالي رقص الفتيات وهن في دائرة وكأنهن يحتفلن بنصرهن الصغير على الذكور وقيمهم الرجعية، الثلاث فتيات أقرب إلى السمنة في مقاييس شائعة للبنت المصرية من دون زيف السينما، ولا واحدة منهن تشبه فتيات الإعلانات.

فتحي وعبير

مجدي وعبير

في العرض الخاص


مع المونتير أحمد داود الذي عمل معه كل أفلامه

أسرار البنات:
الأكثر تماسكا من ناحية السرد، وبعيد عن المُبالغات من دون أن يسلم من شيطنة الطبيب المُتأسلم الذي يجري عملية ختان أثناء توليد الفتاة. وجعله يرتكب خطأ مهنيا نتيجة ضيق أفقه وتصوره عن صحة أفكاره، وباستثناء هذا الحدث فالفيلم أرق أفلام المُخرج وخاصة اختياره للفتاة مايا شيحة التي ظهرت في قمة البراءة، المُقنع بأن الحدث تم بجهلها بما تفعله وكذا شريكها الغر الذي أحب بنت الجيران ورغب في التعبير عن حبه من دون قصدية الإيذاء. الخالة في الفيلم/ سوسن بدر وكأنها صوت الكاتبة والمُخرج تتحدث بوعي اجتماعي وعقلانية فتدين الطبيب بشجاعة، والنموذج الثاني للأم التي تمثل النساء الأخريات التي تنزعج وتتشكك في صحة تربيتها لابنتها، دلال عبد العزيز، في أداء الأم الحنون والتي تحسب حساب المُجتمع. قدمت الكاتبة قصة تحدث في المُجتمع وناقشتها على طريقة ماذا يحدث لو حدث حمل بالخطأ نتيجة عدم وعي مُراهقين بحقيقة الجنس والحمل، هل نذبح الفتاة أو نقتل الفتى، أم نصبر عليهما ونفكر في ارتباطهما بالزواج، كما أن وفاة الوليدة سهّل من مهمة إخفاء ما حدث مُجتمعيا فتأجل الزواج حتى يصبح مُمكنا بعد إنهاء الدراسة.

ضحك ولعب وجد وحب:
تنتاب مصورو الأفلام الرغبة في الإخراج ليكون صاحب العمل وليس المُنفذ لأفكار غيره، وهكذا فكر مُدير التصوير البارع طارق التلمساني في فيلم عن جانب من سيرته يوثق لحي مصر الجديدة الذي عاش فيه شبابه، واتفق أن يكتب له السيناريو صديقه مجدي أحمد علي، وقد نمت الصداقة بينهما أثناء العمل معا، طارق كمصور، ومجدي أحمد علي مُخرجا مُنفذا، فهل ظهر حي مصر الجديدة الذي كان في مُخيلة طارق التلمساني؟
من الواضح أن جملا حوارية جاءت على لسان البطل- عمرو دياب- عن شعوره تجاه الحي، وبخلاف ذلك لم نشعر بالحي وإن ظهرت أجواء صحبة مُشاهدة الأفلام، وعرض فيلم انفجار وصداقة الطلبة الأشقياء مع المُتمرد على أبيه الذي لم يكمل تعليمه ودخل في صراع مع الأب الذي طلق أمه التي كانت راقصة، وتعلق بإحدى بنات الهوى التي أحبته كأم ووجد فيها بديلا عن الأم التي فقدها. يحاول فنانو السينما دائما إظهار شخصية هذه المومس الفاضلة بانحيازٍ إنساني لها، وإظهار كراهيتهم لتسلط الأب الذي قام بدوره عمر الشريف في أداء مُتخشب يعبر عن شخص مُكتئب غير راض عما حققه رغم ثرائه الفاحش. نفي الشر عن المومس التي بدت فاضلة جدا كما تحب الفنون إظهارها، فهي تحب الشاب فعلا ولا تستغله كما تصور الأب، اختيار يسرا في بداياتها وهي شديدة النحافة لا تؤدي بالطريقة السوقية التي اعتدنا على مُشاهدتها في أفلامنا، يسقط عليها الشاب حبه لأمه الراقصة التي ظلمها



خلطة فوزية الزوج الأخير

الأب. بأجواء الفيلم استعارة من بعض أجواء فيلم "كابوريا" الذي أصبح باترونا ونموذجا لعدد من الأفلام التي تتكرر فيها فكرة صداقة صعاليك مُترفعين عن القيم البرجوازية التي يتم السُخرية منها.

البطل:

مع فيلم "البطل" لا بد من التوقف عند رغبة أحمد زكي في تناول حياة مُلاكم ورحلة صعوده نحو البطولة وكأنها المُعادل له شخصيا في رحلة صعوده من مُمثل يجيد تقليد أداء نجوم سبقوه إلى نجم محبوب غيّر صورة النجم الوسيم وتفوق عليها. قدم زكي شخصية المُلاكم في ثلاثة أفلام كل منها بأسلوب فني مُختلف، أجد فيلم "البطل" ليس فيلما لمجدي أحمد علي، بل أقرب إلى أن يكون فيلما للنجم الذي لم تشبعه تجربتي "كابوريا" ولا "النمر الأسود" وبقي مُفتقدا لبطل يجده مُعبرا عنه لا عن رؤية مُخرجه. رغم وجود الخط السياسي في الخلفية عن ثوار ثورة 1919م والأعمال الفدائية في غياب سعد زغلول- البطل المنفي خارج البلاد- وخطابات بطلنا الحالم بصداقة مع بطله السياسي الذي لم يحقق للأمة استقلالها. فكرة طموح أضاعتها البطولة الثلاثية لهنيدي الكوميديان، ومُصطفى قمر المطرب، والمُمثل الحالم أحمد زكي، الصداقة التي ينحاز إلى تقديمها المُخرج مجدي أحمد علي مُعبرة عن شخصيته الحقيقية، فنادرا ما تجده دون لمة الأصدقاء يتحرك معهم وبينهم بداية من شلة المنيل، وليس انتهاء بشلة أخرى من أصدقاء يضعهم في اعتباره حينما يقدم على إنجاز فيلم جديد، أتصور أنه يضعهم في حساباته وهو في مراحل تحضيره لعمله، حريصا على أن يرضيهم ويعبر عنه وعنهم في عمله.

خلطة فوزية:

وصف أطلقته على خلطة المحشي الشهي الذي تطبخة فوزية/ الهام شاهين بمحبة، جمعت في عزومة أزواجها السابقين في لمة يصعب تصورها واقعيا، فكانت خلطة الكاتبة المُعبرة عن محبة لكل الرجال الذين تزوجت منهم تباعا وانفصلت عنهم لأسباب حياتية بعيدا عن الحُب، هناك قصص في الواقع عن سيدة تزوجت خمسة رجال من دون علم الواحد منهم، حوادث تُثار في الصحف وتهتم بها كأحد نوادر الحياة الاجتماعية، ولكن الكاتبة افترضت أن فوزية لم تجمع بينهم إلا كأصدقاء بعدما انتهت علاقة الزواج، وبقي الزوج الأخير الذي رفض خلطتها في البداية ثم تجاوب معها واستمر الفيلم مدعوما بحكاية فرعية عن الشبقة ، غادة عبد الرازق، التي تطارد الرجال وتبحث عن زوج، وهو نموذج طريف آخر اختارته المُؤلفة بخيالها الأدبي من البيئة العشوائية التي تعيش فيها فوزية وأزواجها.

وجد المُخرج في العمل فرصة لعرض توجهه المُعارض لسياسات الحكومة وإهمالها لمن يعيشون في العشوائيات، هذه المرة بعيدا عن المُباشرة، ولكن كخلفية لحكاية فوزية الظريفة وأزواجها وأولادها. حكاية تغري بالمزج بين أساليب مُتعددة في الفيلم الواحد، فالبداية ساخرة ومُلخصة لتاريخ الزيجات، ثم طرح الحكايات واستعراض الشخصيات بحكاية

مرح النساء في خلطة فوزية

ترقص في الشقة الجديدة



مراهقة بريئة

كل منهم بأسلوب واقعي، وكأن فوزية هي أم المصريين على الطريقة الشعبية. يرتبط المُخرج مع مُمثلين يعيد تقديمهم في أعماله عبر أداء شخصيات مُختلفة: عزت أبو عوف الأب الحائر بين رغبته في تربية ابنته على الحرية وبين قيم المُجتمع التي تخنقه في " أسرار البنات" ، والمهني البارع الذي تزوجه فوزية بنفسها لصديقتها الشبقة فتأتيه رصاصة الاحتفال العشوائي بالزواج فترديه قتيلا، وجوده في البيئة العشوائية يبدو غريبا عليّ، ولكنه في إطار كل اللا معقول بالفيلم يصبح مقبولا، فتحي عبد الوهاب وقد تعلق بفوزية كأنثى، ينخرط تدريجيا في خلطتها ويتواءم معها، وسيكون البطل المُعبر عن العمل الكبير "عصافير النيل" بسذاجة الريفي وكبريائه وفحولته وانسياقه إلى نداهة المدينة ونساءها، الحبيبة/ عبير صبري بطلة مُفضلة للمُخرج مجدي أحمد علي، والأرملة التي ينقصها الجنس، ثم الزوجة التي أرادها له الأهل والظروف. عالم ابراهيم أصلان في سينما مجدي أحمد علي مع مُمثلين وجد لهم أداورا تظهر فيه قدرتهم على التقمص وأهمهم فتحي عبد الوهاب، وقبله مجدي فكري الذي قدمه المُخرج في "يا دنيا يا غرامي" المُثقف المُفلس في دور كبير يناسب حقبة التسعينيات.

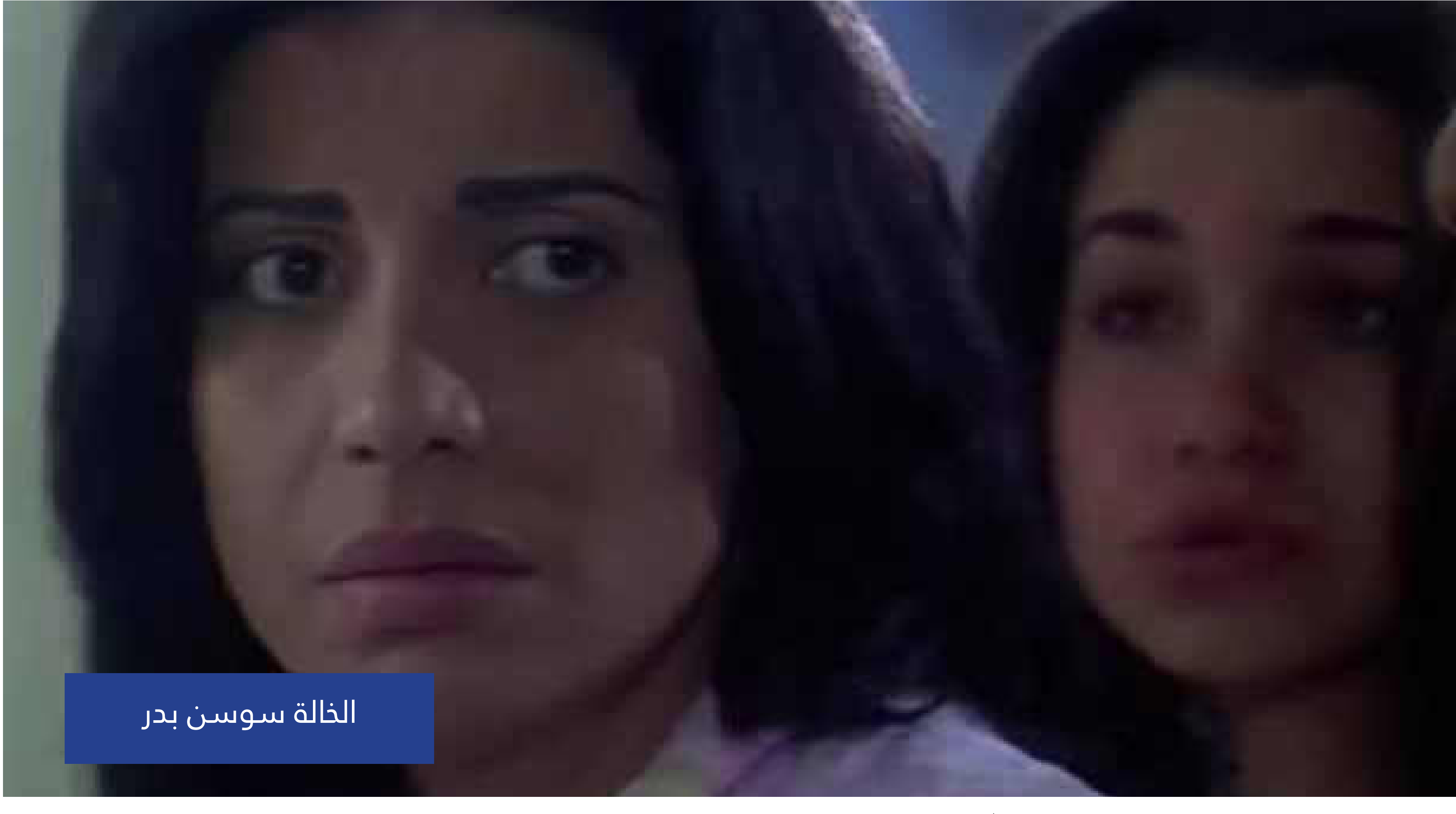
مولانا بين الفيلم والرواية:

وجد السينمائي المُهتم بقضايا يموج بها مُجتمعه في رواية الكاتب الصحفي إبراهيم عيسى، "مولانا" حيث الكتابة الصحفية المُعتمدة على معلومات بعضها متداول والبعض الآخر يبدو مُسربا من ملفات المُخابرات لنشر أفكار مُعينة في صيغة مشوقة تتجاوز نشرات الأخبار.

وجد الفكر المُعادي للمُتأسلمين ومعهم السُلطة السياسية التي ثار عليها الشعب، تحالف سُلطة الدين والسياسى معا في عمل مُباشر، ومع تمسكه بالحوار الأسهل توصيلا للعامة يصبح عملا مُناسبا لصُنع فيلم يصوغ له السيناريو ويعيد بناء السرد ليناسب ضرورات التشويق ويطوع الكتابة للغة السينما مع الاحتفاظ بحوار الكاتب، الكلمنجي الذي يعبر عن أفكاره بحوار قوي وبه نكهة سُخرية مُستمدة من كلام الناس العاديين وهم يعبرون عن سخطهم عما يجري بمواربة مازحة. في تناوله للرواية وقبلها رواية" عصافير النيل"، لم يقم بخيانة الرواية كما يشاع عن الأفضل في الاقتباس عن الروايات، بل غيّر فقط ما يلزم لتحويل الأدب إلى مشاهد فيلمية مع الاحتفاظ بالحوار الأدبي.

أجد مجدي أحمد علي مُخرجا كبيرا في "مولانا"، تتحرك كاميراه وتستعرض تفاصيل غنية في مشهد زواج قريب له بمسيحية أسلمت على يديه، بنت بدبلوم تقرى ابن تيمية، هكذا يسخر مولانا من فكرة إسلام الفتاة اقتناعا ويفضح استخدام أمن الدولة لهذا الأمر للإلهاء وتأجيج الفتنة، ويتهكم، نصرة على مين على أبوها السكير ولا على البنت المسكينة، وفي نقاشه مع حسن أحد أفراد العائلة الحاكمة الذي تنصر يناديه حسن ولا بطرس؟ ربنا يشمل رحمته كل الناس، حجة عيسى التي يرددها في برامجه وضعها على لسان الشيخ حاتم كما أن وضع حكاية ابنه المريض حجة لكي يتواءم مع البرامج الدينية ليتمكن من علاج أغلى من لديه، ابنه الوحيد المُصاب بمرض نادر.

فيلم "مولانا" هو الأقوى إيقاعا من بين كل أفلام مجدي، والأقرب لكل ما يعتقده المُخرج ومُؤلف العمل، الانحياز إلى الصوفية وبيان مُحاربتها من شيوخ السُلطان، اختيار



الخالة سوسن بدر

رمزي العدل لدور الشيخ مُختار الصوفي الذي يؤمن تلميذه حاتم أمانة، جلال بدلا من جمال مبارك مع تفاصيل يعرفها الجميع عن مباريات كرة القدم لابن الرئيس الساعي إلى السُلطة، وتحريك سُلطة أمن الدولة للسائلة نشوى لإغواء الشيخ والاستيلاء على أمانة مُختار، يتقمص عمرو سعد شخصية مولانا وينجح في حوارات التهكم من رجال أمن الدولة، بيومي فؤاد في أداء تمثيلي كبير مُقدم برامج ساخنة بالجدل المصنوع ونقاش حول الشيعة التي اتهم بها مُختار ظلما.

مشاهد تبعدنا عن فن السينما وتحوله إلى برامج وعظية تأتي على لسان مولانا: "الإسلام ما فيهوش سنة وشيعة". لا ننسى أن الفيلم كتب ونُفذ بعد ثورة 25 يناير 2011م، فيبدو جانب منه فضح مُمارسات جمال مبارك الذي كان يسعى لوراثة الحكم وإزاحة الجيش بعد ثورة 1952م، وأرى أن الشعب بثورته استخدم لمُساندة الجيش في إزاحة المدني عن الحُكم، لا يتطرق الفيلم إلى نقاش كهذا، بل يفضح تورط مبارك من خلال عائلته في إشعال الصراع الطائفي لصالح جهات مُعادية حينما يتضح أن حسن ليس "بطرس"، ولكنه تظاهر بهذا ليتمكن من تنفيذ عمليته الإرهابية الكبرى، لا أعرف مدى صحة هذا الأمر الذي يلصق بجمال/ جلال التورط في هذا الأمر، وإمعانا في الهجوم عليه يتم الحديث عن مرضه النفسي وكشف زيف تنصر حسن عميل الجهات المُعادية لمصر.

لا أنكر أنني انجذبت إلى التناول المشوق للقضية، وكان أحمد مجدي مُلائما لدور حسن ابن الأثرياء ونسيب الحاكم المُنتصر. هذا الخط الذي أبعد الفيلم عن الخط الأساسي به ، خط فضح الرياء والنفاق من قبل رجال الدين، خدم السُلطان في كل زمان ومكان. الذي بدأ الفيلم به، ولأن السينما فن التكثيف، فيها نجح المُخرج في التخلص من كثير من الحكايات الفرعية وركز على الأكثر جدلا "زينب بنت جحش والتبني في الإسلام". ف

ي رواية عيسى الكثير من المُناقشات التي لا تجرؤ السينما على طرحها؛ فرقابة المُصنفات الفنية على السينما أقسى من رقابة الكتاب المطبوع الذي لن يقرأه سوى الآلاف في مُقابل الملايين التي تشاهد الفيلم وتتأثر به مُباشرة.

بمُشاهدة صور العرض الخاص للفيلم أتصور أنه كان حدثا كبيرا تجمع فيه أهل الفن وعلى رأسهم النجم الكبير عادل إمام، ونجوم السياسة وربعض رجال الأعمال، أعتقد بنجاح الفيلم تجاريا ومع ذلك كان آخر إنتاجات محمد العدل على الأقل حتى الآن ونحن نقترب من نهاية 2022م بعد مرور سبع سنوات قدم فيها النجم عمرو سعد عددا من مُسلسلات الدراما التلفزيونية الناجحة، وتوقف إنتاج العدل سينمائيا ، وظهر بصعوبة عمل المُخرج الأخير "حدث في 2 طلعت حرب".

سينما مجدي أحمد علي تشبه صاحبها الفنان المُلتزم بقضايا وطنه، صاحب صاحبه الذي يعلي من الصداقة على أي خلافات أو فروق، يحب ويحترم النساء، ويفضل تقديمهن بحلوهن ومُرهن من دون الحُكم عليهن، فلن تجد الخاطية التي دفعها المُجتمع للخطيئة، تستحق عنده للعقاب، بل إنسانة طبيعية تحب وتعشق وتحلم ولا تخدع الرجال الأقوى والأكثر قدرة على التعايش مهما بلغت خطاياهم. سينما تخلط السياسة بقضايا مُجتمعية في خلطة تجمع بين الواقعية والرومانسية. سينما واضحة عالية الصوت، رقيقة غالبا مع من يحبهم، وقاسية على من يرفضهم ويختلف معهم.



مجدي أحمد علي:
مُخرج الصدمات الفنيه المُتتالية!

ماجدة خير الله

مصر

تجربته الإنسانية كبيرة ومتنوعة، استعراض برنامج حياته يثير الدهشة؛ فقد أتيحت له فرصة العمل كمُساعد مع أهم مُخرجي سنوات الثمانينيات وما بعدها، منهم محمد خان، وخيري بشارة، وقبلهم تجربة مع يوسف شاهين، ولكن إذا ما تابعت إنتاجه الفني فسوف تجده لا يشبه أسلوب أي منهم، ولم يتأثر فكره أو أسلوبه بأي ممن عمل معهم اللهم إلا في تفصيلة بسيطة تتلخص في مُشاركته بالتمثيل في بعض الأعمال الفنية مثلما فعل خان وخيري بشارة، لكنه لم يترك التأثير الذي تركه أي منهما.

أضاف مجدي لتجربته الفنية المُشاركة في كتابة بعض الأفلام مثلما فعل في فيلم "ضحك ولعب وجد وحب"، الذي يُعد تجربة الإخراج الوحيدة لمُدير التصوير طارق التلمساني، مجدي أحمد علي خليط من عدة مهارات وخبرات في عالم السينما، أنتجت العديد من الأعمال، بعضها علامات مُهمة، وبعضها يمكن أن يسقط بسهولة من الذاكرة.

الحياه الثقافية في مصر كانت ولا تزال تخضع لاعتبارات كثيرة لاعلاقة لها بقيمة المُنتج الثقافي ذاته "فيلم، قصة شعر"، ولكن بالميول الأيديولوجية لصاحب هذا المُنتج، وعدد غير قليل من المُخرجين نال مجدا وشهرة لانتمائه للتيار الذي يضم أهم نقاد السينما في سنوات الستينيات والسبعينيات وما بعدها، بينما تم تجاهل البعض عن عمد، وربما تندهش أن يكون لبعض كتاب السيناريو والمُخرجين "ألتراس" يهللون لكل ما ينتجه هؤلاء، ويدافعون عما يقدمونه باستماتة، وزادت الظاهرة مع انتشار وسائل التواصل الاجتماعي؛ فتاهت القيمة الحقيقيه لكل صاحب قيمة، وفي الحقيقة أنا لا أعرف الأيديولوجية التي ينتمي إليها وينتهجها مجدي أحمد علي، ولكن بدراسه أفلامه وتحليلها يصعب أن تضعه بين كومه هؤلاء أو هؤلاء، وربما تكون هذه إحدى مُميزاته، ولكنها أيضا إحدى أزماته!

"يا دنيا يا غرامي"، أول فيلم 1996م يخرج به مجدي أحمد علي ليقدم نفسه لجمهور السينما ونقادها



وصُناعها، لذلك كان اختياره دقيقاً، السيناريو لمحمد حلمي هلال، وكان قد حقق بعض الشهرة نتيجه مجموعة من الأعمال التليفزيونية التي وضعت اسمه في مكانة مرموقة بين كتاب السيناريو الشباب الذين يعوّل عليهم في تقديم أفكار وأسلوب مُختلفا عن السائد وقتها، قضيه فيلم "يا دنيا يا غرامي"، كانت على درجة كبيرة من الجرأة والوضوح، ولكنها في نفس الوقت لم تكن الجرأة التي تخدش وقار مُجتمع يدعي أنه مُحافظ، موضوع فيلم "يا دنيا يا غرامي" عن ثلاث فتيات من مُجتمع دون المتوسط، تخطين الثلاثين من دون زواج، وهو أمر كان ولا يزال يشكل أزمة، بل كارثة في مُجتمع يدين الفتاة ويقسو عليها إذا ما اقتربت من الثلاثين من دون أن تدخل بيت الزوجية، سواء كان الزواج بشكل مُناسب يليق بآدميتها، أو بطريقة تهين أنوثتها وإنسانيتها، فلتكن زوجة ثانية، أو ثالثة، لايهم، تعمل وتنفق على زوجها، لا يهم، أن تنتمي لذكر بورقه زواج تتيح له أن يستخدمها كما يحلو له، هذا هو المُهم الذي يطلقون عليه الستر!

اختار مجدي أحمد علي ثلاث مُمثلات كن حتى التسعينيات ممن يمكن أن يُطلق عليهن نجمات سينما، وهن ليلى علوي، وإلهام شاهين، وهاله صدقي، لكل منهن قصه تتشابك وتتعقد مع قصص صديقتيها، فشقيق ليلى علوي، كان على علاقة خاصة بصديقتها إلهام شاهين، وانتهت العلاقة بأن تفقد عذريتها، ثم يتحول عنها وعن الحياة، وينتمي للتيار الديني الظلامي الذي يعادي كل مظاهر الحياة وبهجتها، ويرى في خروج شقيقته وصديقتيها للعمل نوعا من الانحراف والفجور، وتكاد تكون قصة إلهام شاهين هي الجانب الأقوى والأكثر تأثيرا؛ فهي ترفض نصيحة صديقتيها في أن تخضع لجراحة بسيطة تعيدها بكرا، وترى في مثل هذا التصرف عدوانا على حق أي رجل يتقدم إليها طالبا الزواج، لأنها ترفض أن تخدعه، وتصر على أن تصارح من يطلبها للزواج، وهو ما يعرضها أكثر من مرة للمهانة؛ فتقرر في النهاية أن تستجيب لنصيحة صديقتيها كي تفوز بالزواج قبل أن يفرمها قطار العمر، ولكن أظن أن حكاية كل من الصديقتين هالة صدقي، وليلى علوي لم يكن فيها من التميز والاختلاف ما يجعلها بنفس الأهمية، ولكن الفيلم رغم ذلك كان بداية جيدة لمُخرج كان يبحث عن أسلوب مُختلف يقدم به نفسه للجمهور.

عندما ضحك الجمهور لمقتل البطل:

في صباح أحد أيام عام **1998**م كنت في مكتب المُنتج واصف فايز، وإذا بأحمد زكي أمامنا ويبدو عليه بعض الضيق، وبعد كلمات ترحيب سريعة بينه وبين

المُنتج واصف فايز سألني إن كنت شاهدت فيلمه "البطل" الذي أخرجه مجدي أحمد علي، وأجبته بالنفي، وكان واضحا عليه عدم الرضى والانزعاج، وبادرنا قائلا: إن الموزع محمد حسن رمزي حضر عرض الفيلم ليطمئن على مدى قبول الجمهور لمحمد هنيدى! وكان في بدايات علاقته بالسينما ومحط رهان واهتمام الكثيرين من موزعي السينما، وهو الأمر الذي أصاب أحمد زكي في مقتل، وبدا وكأنه قد أدرك أن بساط النجومية قد بدأ ينسحب من تحت قدميه ويذهب لجيل جديد لم يقدم للسينما شيئا في ذاك الوقت، واضطررت للاستئذان لأني شعرت أن أحمد زكي لديه ما يريد قوله للمُنتج، وقررت الذهاب لمُشاهدة الفيلم في اليوم التالي!

فيلم "البطل" يشهد حالة هائلة من الارتباك، رغم أنه كان نواة لعمل سينمائي جميل ومُختلف، ولكن سوء اختيار أبطال الفيلم أطاح بالتجربة، ولا شك أن مجدي أحمد علي لم يكن حُراً تماماً في اختيار أبطال فيلمه، ولكنه خضع لشروط السوق، وأراد أن يقدم توليفه تصور أنها من المُمكن لها أن تحقق النجاح الفني والتجاري معاً، ولكنها لم تحقق أي منهما.

"البطل" عن قصه لمدحت العدل، وسيناريو سامح العجمي، وتدور أحداثه في مدينة الإسكندرية قبيل ثورة 1919م، حيث مجموعات مقاومة شعبية يتزعمها محمد هنيدى!

اختيار غريب حول الموضوع إلى عبث، فكلما ظهر هنيدي وأطلق عبارات وطنية حماسية، ينطلق الجمهور في الضحك! حتى في المشهد العاطفي الوحيد، وفي ليلة زفاف البطل الشعبي "هنيدي" على عروسه الجميلة ينطلق الجمهور في الضحكات!

لا أعرف من صاحب هذا الاختيار السيئ الذي أطاح بقيمة الفيلم، مُضافا إليه وجود أحمد زكي الذي لم يكن مُناسبا للدور من حيث الحجم والسن وتكرار شخصية الشاب الشعبي الذي يطمح لأن يكون مُلاكما دوليا! ويقع في علاقة حُب مع فتاة من بنات الأسر الأرستقراطية؛ فيعرض نفسه للمهانة! ربما يكون اختيار مُصطفى قمر مقبولاً إلى حد ما، فهو يقدم دور بيترو، فتى إيطالي عاش حياته في الإسكندرية، ويطمح أن يلف العالم، ولكنه سُرعان ما يعود لحضن الإسكندرية، وقد أدى مُصطفى قمر الدور بمشاعر صادقة، واجتهد بقدر الإمكان، غير أن الأمور لم تستقم حتى النهاية، وفوجئنا به يغني "حانحب أيامنا"، وهي ذات لحن عصري لا يتفق مع تاريخ الأحداث التي يتناولها الفيلم، ولا الآلات المُوسيقية التي تُصاحب الأغنية كانت معروفة أيام ثورة 1919م، عدم الاهتمام بالتفاصيل أفسدت مشروعا سينمائيا كان يحمل بعض بذور الاختلاف والجودة، وكانت النتيجة أن لا أحد من المُشاركين في الفيلم يذكره بالخير ولا الشر.

أسرار البنات: الطفلة التي ولدت طفلاً!

أفضل وأجمل أفلام مجدي أحمد علي، وأكثرها جرأة واكتمالاً فنيا. عادة ما لا ترحب السينما المصرية بأفلام عن فترة المُراهقة، ومُعظم الأفلام التي تدور حول تلك المرحلة يلعب بطولتها من تخطوا المُراهقة وما بعدها يسبب أن المُنتجين لا يزالوا يفضلون الاستعانة بالنجوم، ومُعظمهم ممن تخطوا الثلاثين بسنوات ليست قليلة، وكانت جرأة شديدة من مجدي أحمد علي أن يستعين بفتاة صغيرة فعلا هى "مايا شيحة"، الشقيقة الصغرى لحلا وهنا شيحة، وكانت تبدو عند تصوير الفيلم كطفلة لا يزيد عمرها عن الخامسة عشرة، وهي أهم وجه ظهر على الشاشة في بداية الألفيه الثالثة، وكان مُمكنا أن يكون لها مُستقبل فني مُبهر، غير أن آفة السينما عندنا أن البنت ليس لها غير بيت زوجها مهما حققت من نجاح فنى! وعلى هذا كان فيلم "أسرار البنات" المُساهمه الفنية الأولى والأخيرة لمايا شيحة في السينما المصرية.

يقفز سيناريو الفيلم إلى نقطة الصدام بعد استعراض القليل من المشاهد التمهيدية، لنتعرف على أسرة الفتاة المُراهقة "مايا شيحة" التي تُفرض عليها سياجاً من التقاليد والقيود الخانقة، الأب رجل مُتحفظ مُتجهم "عزت أبو عوف"، والأم كذلك "دلال عبد العزيز" تُعامل ابنتها بحزم وصرامة حتى لا يفلت قيدها، تذهب الفتاة لمنزل خالتها "سوسن بدر" لتقضي ليلة هناك، وتكون المُفاجأة الصادمة أنها تضع طفلا في الحمام، مما يسبب ارتباكا للخالة؛ فتنقلها من فورها للمُستشفى، لإجراء اللازم، وبالطبع تُرسل في طلب الأم "دلال عبد العزيز"، وينقلب حال الأسرتين من هول المُفاجأة، فالفتاة لم يبد عليها أي أثر للحمل، أو فلنقل أنها أجادت إخفاء حملها، وفي المُستشفى تحدث الجريمة الثانية في حق الفتاة المُراهقة حيث يقرر الطبيب المُلتحي أن يجري للفتاة عملية ختان حتى تلتزم بالعفة، مُعتقدا أن هذا دوره كطبيب مُسلم أن يقتل المشاعر الجنسية لدى الفتاة حتى لا تقع في الخطيئة مرة أخرى، ولا يهتم بتهديدات الخالة، فهو قد أيقن أن أسرة الفتاة في وضع حرج، ولن يؤاخذه أحد على جريمته، طبعا ينصب اهتمام الأسرة على معرفة من الفاعل، وكيف ستخرج بأقل قدر من الخسائر، فإذا الفاعل شاب مُراهق كان تربطه بالفتاة بعض المشاعر، ولم يقصد أيهما مُمارسه الجنس، ولكن المُداعبة بجهل أدت إلى الحمل من دون أن يتمزق غشاء البكارة!

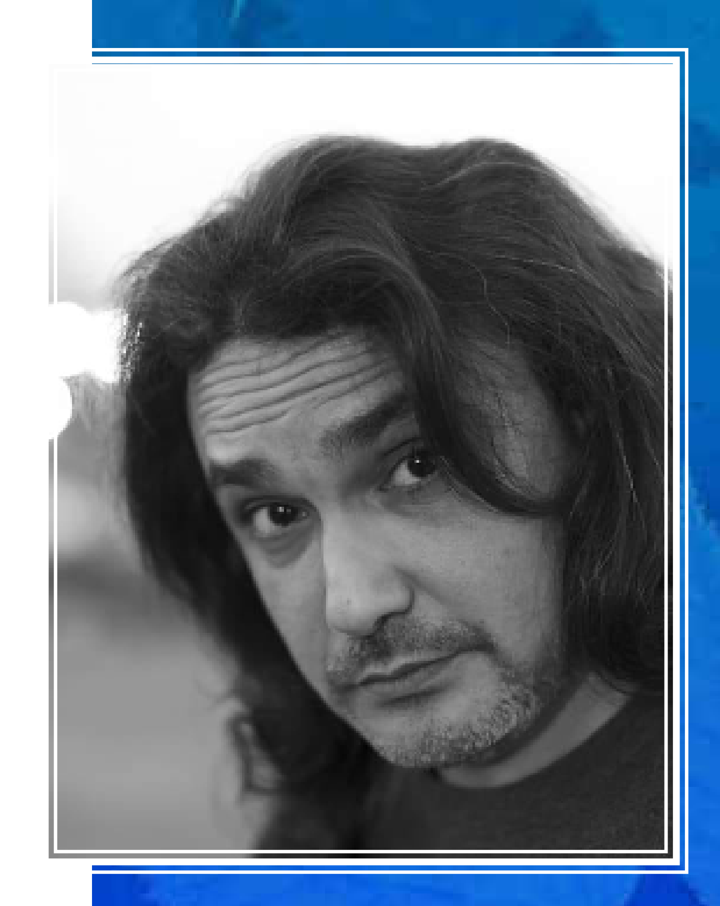
المهم تصل الأسرة لحل توافقي يضمن لها الحفاظ على غلالة من الشرف أمام الجيران والمعارف، ويبقى مشهد النهاية وازدحام غرفه الفتاة بكل الشخصيات التي التقتها طوال الفيلم يزاحمونها في مساحة الخصوصية الضيقة التي تعيش داخلها، وكأن المُجتمع كله قد قرر أن يفرض عليها المزيد من الوصاية في مشهد تخيلي رائع. ربما يكون الفيلم قد صدم زيف المُجتمع الذي يدعي العفة، ولذلك لم يمنحه ما يستحقه من اهتمام جماهيري، وأظن أنه لم يعرض على أي من الشاشات العربية ولا المحلية، وربما يجد حظه من الاهتمام عند عرضه على إحدى المنصات التي انتشرت في السنوات الأخيرة.

قدم مجدى أحمد علي بعد ذلك عدداً لا بأس به من الأفلام والمُسلسلات بعضها أحدث دوياً وجدلاً مثل "مولانا"، و"خلطة فوزية"، و"عصافير النيل"، ولكن ليس من بينها عملاً يفوق "أسرار البنات" اكتمالاً فنيا.


أسرار
البنات



مجدي أحمد علي : شاعرية النضال من أجل المرأة!



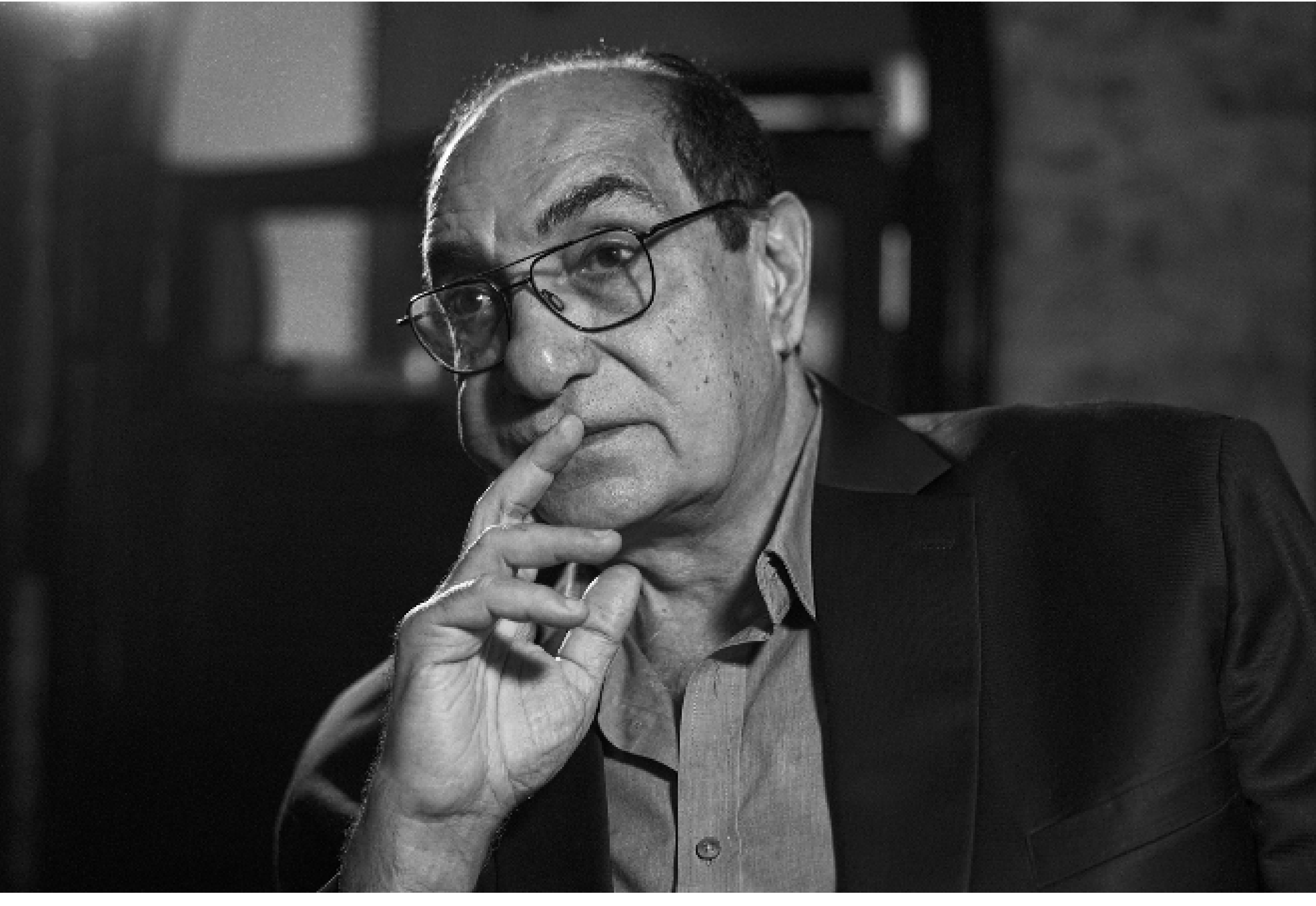
محمود الغيطاني

مصر

خرج المُخرج مجدي أحمد علي من رحم صناعة السينما المصرية؛ لذلك حينما رغب في تقديم فيلمه الأول "يا دنيا يا غرامي" 1996م، قدم فيلما من أهم أفلام هذه السينما، وأكثرها شاعرية وانحيازا للحياة والمرأة لافتا نظر المُتابعين لهذه السينما بأنها قادرة على الانبعاث من الموات الذي يصيبها على فترات متفاوتة.

صحيح أن المُخرج قد تخرج في كلية الصيدلة 1976م، لكن عشقه للفن السينمائي جعله مُصرا على دراسة السينما؛ فحصل على بكالوريوس المعهد العالي للسينما قسم الإخراج عام 1980م؛ ومن ثم بدأ حياته الفنية كمُساعد مُخرج لعدد من أهم مُخرجي الواقعية في السينما منهم محمد خان، وخيري بشارة، ويوسف شاهين، ومما لا يمكن إنكاره أن عمل المُخرج مع هؤلاء المُخرجين المُهمين في مسيرة السينما المصرية قد ترك بأثره على رؤيته الفنية وتفكيره تجاه صناعة سينما مُختلفة يستطيع من خلالها أن يتميز بها عمن سبقوه من مُخرجين، ويستمر في مسيرتهم التي تشتبك مع الواقع محاولة استعراضه وتأمله من دون طرح حلول، أو إلقاء أحكام أخلاقية، أو أيديولوجية مُسبقة، أي أن المُخرج هنا كان راغبا في تقديم ما هو كائن من خلال أسلوبيته الخاصة التي تتميز بالكثير من الشاعرية والانحياز للمُهمشين والفقراء والمرأة من دون إدانتهم أو إلقاء اللوم عليهم في شيء؛ فالمُجتمع والسياسات المُختلفة هي التي أدت بهم إلى الوقوع في براثن ظروفهم الاجتماعية القاسية التي يحاولون التكيف معها من أجل الاستمتاع بالحياة، حتى لو كانت هذه المُتعة مُجرد مُتع صغيرة كضحكة عابرة، أو تناول فنجان من "الكابتشينو".

رغم بداية مجدي أحمد علي في حياته العملية كمُساعد مُخرج مع العديد من المُخرجين إلا أنه لم يفته الاهتمام والاتجاه لصناعة السينما التسجيلية- المصنع الحقيقي لصناعة السينما- وهي السينما التي تعمل على تدريب المُخرجين وإصقال مواهبهم من أجل صناعة أفلام



روائية؛ فقدم العديد من الأفلام التسجيلية منها فيلم "الفرح لا يؤجل" 1998م، وهو الفيلم الذي صنعه بعد تقديم فيلمه الروائي الأول عن تجربة تبناها الفنانان التشكيليان عادل السيوي، ومحمد عبلة، والناقدة الراحلة فاطمة إسماعيل عن تجميل منازل حي "كوم غراب"؛ الأمر الذي دفع الدولة إلى الاهتمام بالحي، وتحسين مرافقه.

في عام 1996م يقدم المُخرج فيلمه الأول "يا دنيا يا غرامي"، وهو الفيلم الذي كتب له السيناريو السيناريست محمد حلمي هلال، وتحمس لإنتاجه المُخرج رأفت الميهي من خلال "ستوديو 13"، ولعل السيناريو الذي كتبه هلال كان من أهم السيناريوهات التي ساعدت المُخرج كثيرا على تقديم نفسه كمُخرج تعرفه السينما المصرية لأول مرة؛ حيث اعتمد السيناريست على تقديم شخصيات بسيطة تماما تنتمي للجزء الأكبر من المُشاهدين؛ لدرجة تجعل المُشاهد يشعر بأن الفتيات الثلاث اللاتي يتحدث عنهن الفيلم هن أخت أو ابنة عم، أو ابنة خال أي واحد منا؛ الأمر الذي جعل المُشاهدين ينتمون إلى العمل ويشعرون بما تعانيه بطلاته.

يتحدث الفيلم عن ثلاث فتيات صديقات من الطبقة الفقيرة يعملن في مهن مُختلفة وقد وصلن إلى العقد الثالث من عمرهن وقارب قطار الزواج على الابتعاد عنهن. الأولى "فاطمة" أو "بطة" التي تعمل في مصنع للملابس الجاهزة وتعيش مع أمها وأبيها المقعد، وأخيها "عبده" المُنضم لجماعة دينية مُتطرفة. تجد فاطمة نفسها مُرغمة على تولي مسؤولية الأسرة بعدما تاه أخوها في خضم الجماعات الإسلامية ولم تجد الأسرة من ينفق عليها في وجود الأب المُقعد. تحب بطة ابن خالتها "يوسف" ميكانيكي السيارات والمخطوبة له مُنذ عشر سنوات، لكنه لا يجد المال الكافي لإتمام زواجه منها. يُقابل يوسف العجوز "زهيرة هانم" وهي من نسل أسرة محمد علي باشا التي تأمل في أن تُدفن في مقابر الأسرة الخديوية بجامع الرفاعي في القلعة، ولكن ينقصها إتمام الإجراءات؛ فتسلم ليوسف 1500 جنيه لإكمال إجراءات التصاريح، إلا أنه يشتري بالمال شبكة لبطة ويُقيم لها عُرسا في الحارة، كما يسطو على سيارة فارهة ملك لأحد السياح العرب؛ ليزف فيها عروسه ويحقق آمالها، لكنه يُقبض عليه ويُسجن ثلاث سنوات، وترفض بطة طاعة أخيها المُتطرف بالحصول على الطلاق من يوسف والزواج من أحد المُتطرفين.

أما الثانية فهي "سكينة" التي تعيش مع أمها وأخيها النرجسي العاطل "حسن" والذي أصابته لوثة عقلية تُشعره بالعظمة دائما، وتعمل سكينة في محل لبيع الملابس الجاهزة، ويحبها مُدير المحل "عادل" وقد كانت سكينة على علاقة سابقة بعبده شقيق بطة الذي استسلمت له وفقدت عذريتها، وسافر عبده للكويت لجمع المال، ولكن حينما قامت الحرب؛ عاد كما سافر من دون مال وانضم لجماعة مُتطرفة، وطلب من سكينة الالتزام الديني على طريقته كشرط للتستر عليها. ترفض سكينة



ويصبح موقفها صعبا حينما يتقدم عادل للزواج منها؛ فتنصحها بطة بإجراء عملية رتق لبكارتها، لكنها ترفض وتُصارح عادل الذي يهرب منها، وتشاء الظروف أن تفوز سكينة في أحد البرامج الدعائية بالإقامة في شقة بالمُهندسين لمدة 15 عاما، وهي الشقة التي تكون سببا في تقدم أحد المُدرسين للزواج بها؛ فتجري عملية رتق بكارتها هذه المرة استعدادا لزواجها.

أما الصديقة الثالثة فهي "نوال" التي تعمل في محل لبيع الزهور وتتعرض لتحرش صاحبه، وقد كانت نوال على علاقة حُب مع "حسن" شقيق سكينة، والذي كان يرى أنه أعظم من أن يتزوج نوال، وحتى تلحق نوال بقطار الزواج توافق على الزواج العرفي من "رياض" المتزوج من امرأة ثرية، وذلك نظير شقة باسمها، وشبكة، ومهر كبيرين. تذهب زهيرة هانم إلى بطة وتخبرها بالمال الذي أخذه زوجها المسجون، وترفض استرداد المبلغ في مُقابل صداقة بطة؛ حتى إذا ما ماتت يكون هناك من يعتني بجثمانها وبالفعل يصرن صديقات. تموت زهيرة وتدفنها بطة في مقابر الأسرة الخديوية، ولكن في زفاف سكينة يقوم عبده بطعن أخته بطة انتقاما، وتدخل المُستشفى ويتم إنقاذها، وتخرج مع صديقتيها يستقبلون الحياة من جديد في تأكيد من الفيلم على أن الحياة لا بد لها من أن تستمر، ومن المُمكن لمن يحياها أن يقتنص منها الفرحة البسيطة أيا كانت معوقات هذه الحياة.

ربما نُلاحظ في الفيلم الذي قدمه مُخرجه مجدي أحمد علي مدى اشتباكه مع الواقع المعيش ومشاكله الآنية سواء على مستوى الفقر الذي تعيشه شخصيات الفيلم، أو الإسلام السياسي الذي بدأ يُظهر وجهه الجهم في هذه الفترة الزمنية، أو أخلاقيات المُجتمع الجهمة التي تجعل من المرأة مُجرد ضحية من ضحاياه ويلقي باللوم عليها دائما في كل سقطاته رغم أنهن لا حيلة لهن بسقطات هذا المُجتمع، كما لا يفوتنا مدى الشاعرية التي تناول بها المُخرج مُشكلات بطلاته الأربع- زهرة هانم منهن- ومدى مقدرته على التعبير عن حاجاتهن النفسية والجسدية، وانهزامهن أمام مُجتمع يُلقي بالتبعة الأخلاقية عليهن طوال الوقت، إلا أنهن يقاومن كل هذه الاتهامات وهذا الحزن بمحاولة اقتناص الفرح حتى لو كان مُجرد لحظات بسيطة لا قيمة لها لدى الآخرين.

نستطيع القول: إن المُخرج مجدي أحمد علي كان من أهم المُناصرين للمرأة من خلال هذا الفيلم، كما أنه تبنى مشاعرهن، وقضيتهن من دون فجاجة أو مُباشرة، بل نجح في التعبير عنهن من خلال التوحد معهن وتقمص مشاعرهن التي يشعرن بها؛ فخرج الفيلم مُشبعا بروح شاعرية شديدة النسوية للتعبير عن روحهن وأزماتهن اللاتي لا يستطعن التعبير عنها في المُجتمعات العربية المُنغلقة.

لكن، هل نستطيع من خلال هذا الفيلم القول: إن مجدي أحمد علي قد كان أكثر تحررا وانطلاقا من مُخرجي الواقعية الجديدة



الذين تتلمذ على أيديهم وعمل معهم؟
بالفعل إذا ما تأملنا فيلم "يا دنيا يا غرامي" لرأينا كيف كان الفيلم مُشتبكا اشتباكا حقيقيا مع الواقع، مُحاولا نقاش أوضاع وهموم، ومشاكل الطبقة الوسطى وما يعانون منه، لكنه لم يكن مُقيدا بأيديولوجية ما، أو أفكار سياسية، كما لم يحاول إلقاء اللوم على السياسات التي اتبعتها الأنظمة المصرية المُتتابعة- السبب الحقيقي فيما وصل إليه حال المُجتمع المصري من أزمة اجتماعية واقتصادية خانقة- بل حاول التعاطي مع مُشكلات هذه الطبقة، لا سيما ما تُعاني منه المرأة من ضغوط داخل هذا المُجتمع. صحيح أن خان وغيره من مُخرجي الواقعية قد ناقشوا الضغوط التي تتعرض لها المرأة في المُجتمع المصري، وهذا ما رأيناه في "أحلام هند وكاميليا" مثلا للمُخرج محمد خان، لكن المُقارنة بين ما قدمه المُخرجون السابقون من واقعية في مُقابل ما قدمه مجدي أحمد علي في فيلمه الأول يجعل هؤلاء المُخرجين مُجرد مُحافظين، لم يستطيعوا الانطلاق ومُناقشة مشاكل المرأة الخاصة جدا، سواء منها العاطفية أم الجنسية مثلما رأينا لدى أحمد علي في فيلمه الأول، ومثلما سنرى فيما بعد في فيلمه "أسرار البنات" 2001م الذي كان أكثر جرأة وانطلاقا في التناول، بل والأكثر انغماسا في الشاعرية والحنو على بطلته والتعامل معها من دون أي شكل من أشكال الإدانة الاجتماعية أو الأخلاقية، وهذا ما يؤكد عليه المُخرج نفسه بقوله: "كان لدي إحساس بأنه الفن ما هواش السياسة بالضبط، أعتقد هو دا اللي خلاني لما قررت أعمل "يا دنيا يا غرامي"، وأعمل "أسرار البنات" كان إن الوطن ما هواش كلام في السياسة، لكن إن كل كلام في قضايا المواطن المصري، وخاصة الطبقة الوسطى اللي هي.. يعني موكل إليها قيادة حركة التنمية والتقدم، الكلام عن المواطن هو المُهم، الكلام عن البشر هو المُهم، والكلام عن البشر العاديين بأخطائهم، بهمومهم، بأحلامهم، بإخفاقاتهم، بنجاحاتهم هو دا المُهم.. يعني إن أنا رميت نفسي في التجربة السياسية والاجتماعية للوطن كله في السبعينيات، ودي كانت فترة حية وخصبة جدا خلّت في الآخر الواحد يبقى عنده الروح دي.. روح عدم الربط المُباشر، وعدم وجود سينما مُباشرة، أو تعبير مُباشر عن أفكار سياسية لها طبيعة دوجماتيكية.. يعني في الفن""[1].
لكن، هل استمر المُخرج على هذه الشاعرية والاهتمام بما تعانيه المرأة في الطبقة المتوسطة المصرية بعدما قدم فيلمه الأول؟
في عام 1998م قدم المُخرج فيلمه الثاني "البطل"، وهو الفيلم الذي يقول عنه: "في "البطل" أقدر أقول: إن دي إضافة أنا عملتها، يعني بمعنى إنه السيناريو كان بيتكلم عن البطولة كقيمة، وهي قيمة في حد ذاتها تعمل فيلم فعلا، يعني مش متعملش، إنما أنا في الوقت دا استلفت نظري إنه الفيلم دا بيتعمل في أيام العشرينيات، يعني إذن لماذا لا نربطه بثورة 1919م وشخصية سعد زغلول نفسه، وإنه سعد زغلول في الوقت دا كان بيطرح فكرة إعادة القومية المصرية.. يعني قبله مُصطفى كامل كان بيدافع أصلا



عن فكرة إن احنا مصريين، يعني كان فيه ناس الإنجليز كانوا بيقولوا لهم أدبيات في الوقت دا، في التاريخ دا بتقول: ليس هناك شيء اسمه الشعب المصري، دول مزيج من الأتراك والهجرات العربية والهجرات الأجنبية وبتاع، مين هو الشعب المصري؟ في الوقت دا احنا كنا طبعا عددنا في حدود ثمانية مليون أو أقل، منهم كتير أجانب، ومنهم كتير مُتمصرين، فكان فيه كلام عن الهوية نفسها، هوية المصري نفسه، فلما.. اللي كان بيتكلم على دا مُصطفى كامل، لما جاء سعد زغلول وطلعت ثورة الشعب كلها توحدت حول شخص سعد زغلول كان دا مُهم جدا، إنت بتتكلم على فكرة أخرى غير فكرة البطولة، فكرة إن مصري يصبح بطل عالمي في رياضة ما، فبطل عالمي كمصري.. كهوية مصرية دا كان جديد، دا اللي أنا كنت عايز أؤكده، وكنت عايز البطل دا يبقى عنده الحلم بتاع سعد زغلول نفسه"[2].

لكن، هل كان فيلم "البطل" بمثل هذه الأهمية التنظيرية التي يحاول المُخرج إسباغها على فيلمه؟ بمعنى آخر، هل خرج الفيلم في شكله النهائي بمثل هذا الشكل الذي كان يأمله المُخرج؟ وهل استمر على منهاجه الذي اتبعه في فيلمه الأول من الشاعرية في التعامل مع أبطاله من المُهمشين والمطحونين اجتماعيا، أو مُناصرة المرأة في مشاكلها الاجتماعية التي تُعاني منها؟

يدور فيلم "البطل" أثناء اندلاع ثورة 1919م بقيادة الزعيم سعد زغلول، حيث جمعت الصداقة بين النجار "حودة كلاوي"، والبارمان "بيترو غطاس"، وعامل المطبعة "حسن حليم"، وهم جميعا من أبناء الطبقة الفقيرة. كان حودة كلاوي الذي يهوى المُلاكمة ويعمل في ورشة نجارة يعيش مع أمه وشقيقته الشابة "فاطمة". تغويه الخواجاية "غادة عبد الرازق" زوجة الخواجة صاحب ورشة النجارة لمُمارسة الجنس معها، وينصاع لرغباتها، بينما كانت جارته "حنيفة" واقعة في غرامه، وهي ابنة الشيخ الكفيف "عبد البديع" بينما هو لا يستجيب لحنيفة؛ بسبب سعيه لتحقيق بطولة الإسكندرية للمُلاكمة، وتطلعه للصعود إلى طبقة اجتماعية أعلى. يظن حودة أن البطولة هي جواز مروره إلى هذه الطبقة الجديدة، كما كان من أشد المُعجبين والمُؤيدين للزعيم سعد زغلول ويحلم بلقائه؛ لذلك حينما يراه في أحد المُؤتمرات يندفع نحوه ويصافحه، ويكتمل حلمه في نفس اليوم عندما يشاهد الفتاة الأرستقراطية "ياسمين" تبتسم له، والتي أُعجبت به؛ لسعيه نحو الزعيم، وطموحه للخروج من طبقته عن طريق البطولة. كانت ياسمين ابنة "محمد باشا شفيق" قد فشلت في زواجها مرتين، ونصحها الزعيم سعد زغلول في زيارة لمنزل والدها الباشا أن تقترب من الناس ولا تتعالى عليهم؛ فأنشأت جمعية خيرية؛ لتقترب من عامة الشعب، ووجدت في حودة نموذجا طموحا لهذا الشعب، ورحبت به عندما اقتحم منزلها ليبثها حبه، غير أن اختلاف أسلوب



حياة وسلوكيات طبقتها الأرستقراطية عن طبقته الفقيرة حالت بينهما، بينما كان بيترو يعمل بارمان ويهوى الغناء ويمارسه في نفس البار، وعلى علاقة عاطفية بمغنية البار "أوديسا"، ويعيش في نفس الوقت مع أبيه، موظف شركة السجائر، ومُغني البارات السابق الذي كان متزوجا من والدة بيترو التي كانت تعمل كمُغنية في البارات أيضا، لكنها تركت غطاس وبيترو وهربت إلى الخارج، وعاش غطاس وحيدا مع بيترو مُمارسا العشق مع جارته "عديلة" التي سبق لها أن دعت بيترو لدخول شقتها ليلا، لكنه كان مشغولا بإدخال أوديسا لمخدعه، وعندما فوجئ عم غطاس بوجود أوديسا في أحضان بيترو بينما كانت عديلة في أحضانه يقوم بطردهما من الشقة ليلا؛ لأنه لا يحب المسخرة!

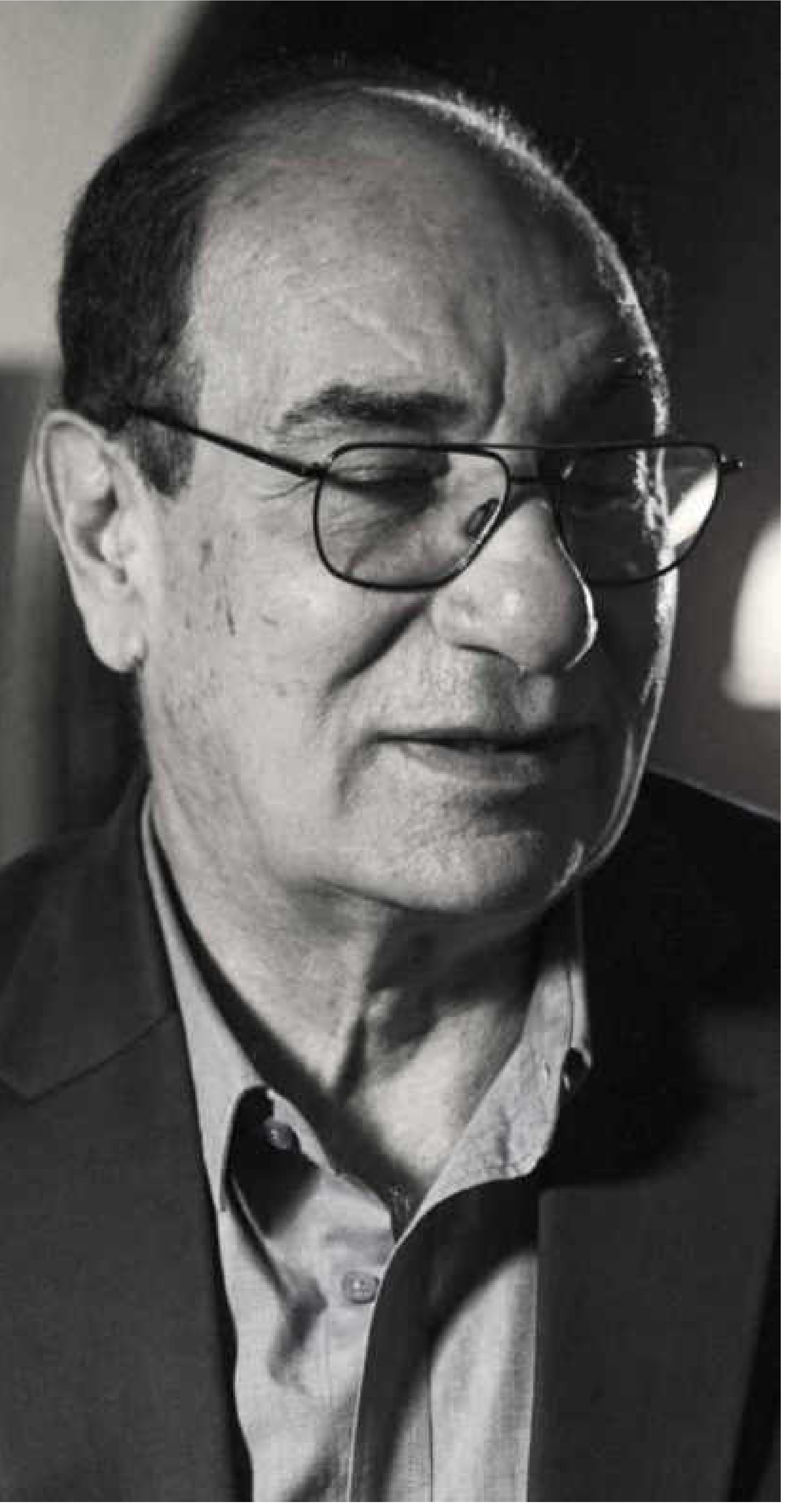
أما حسن العامل في المطبعة نهارا، فكان خطيبا لفاطمة شقيقة حودة ويعيش مع والده "عم حليم"، مبيض النحاس"، وكان لديه كابينة على البحر بصحراء شاطئ "أبو قير" يصطاد فيها الساقطات بمُصاحبة حودة وبيترو، حتى تعرف على "نور"، عامل شركة البيرة، والذي قاده للاشتراك في المُظاهرات المُناهضة للإنجليز عقب نفي الزعيم سعد زغلول، ولقى نور مصرعه برصاص الإنجليز على صدر صديقه حسن الذي تغيرت حياته من بعدها؛ ليواصل كفاح صديقه ضد الإنجليز؛ فيشترك في طباعة المنشورات، ويُساهم في توزيعها؛ الأمر الذي قاده للقبض عليه وإلقائه في السجن.

يطمع حودة في الزواج من ياسمين انسلاخا من طبقته، ويشعر بالغيرة من أصدقائها وتحررها الزائد، وتُعاني هي من تصرفاته السوقية، ويفرح حودة حينما يرى "بلليني"، بطل العالم في المُلاكمة، يزور مصر. ينسى ياسمين ويسعى لاستقبال بلليني بالأحضان، ويوافق على لقاء البطل الإيطالي "زفاريللي" في لقاء يُحكّمه بلليني رغم أنه لقاء مُراهنات، لكن بلليني ينحاز لمصلحة زفاريللي رغم تفوق حودة الملحوظ، ويعلن هزيمة حودة الذي قرر قتل بلليني، لكن مُدرب المُلاكمة "فرانك" يمنعه من فعل ذلك وتعهد له بإيصاله إلى الأوليمبياد. يتجه بيترو للعمل مع فتوة بلطجي يعمل لصالح الآخرين، ويصطحب معه حودة مُتنكرين في زي ضباط؛ لاختطاف أحد تجار المُخدرات لمصلحة تجار آخرين، لكن الضباط الحقيقيين يسبقونهم، وهنا يتشاجر حودة مع بيترو الذي يُفاجأ برغبة والده غطاس في الزواج من عديلة، سيئة السُمعة؛ فيترك والده وأصدقاءه وحبيبته أوديسا ويرحل إلى إيطاليا للبحث عن مُستقبل آخر. يستمر حودة في العمل مع البلطجي، ويخرج حسن من السجن ويتزوج من فاطمة شقيقة حودة، ويواصل حسن كفاحه ضد الإنجليز، لكن الكفاح هذه المرة كان كفاحا مُسلحا؛ الأمر الذي أدى لمُطاردته من الإنجليز، بينما يعود



بيترو خائبا من الخارج ويصالحه حودة على والده غطاس الذي تزوج من عديلة، ويحضر بيترو مع حودة حفلا راقصا أقامته ياسمين، ويقيم بيترو علاقة مع ليلى صديقة ياسمين، بينما يتشاجر حودة مع أصدقاء ياسمين ويسافر لأولمبياد باريس 1924م، ويصل للدور النهائي، لكنه يرى في الصحف خبر زواج ياسمين؛ مما يؤثر على حالته المعنوية؛ فيلقى هزيمة من بلليني ويعود خائبا يائسا، ويعمل كسائق تاكسي، ويتزوج من جارته حنيفة، ويبدأ في البحث عن حسن الذي اختفى عن أعين الإنجليز في كابينة "أبو قير". هنا تُرسل ياسمين في استدعاء حودة بعدما تزوجت وأنجبت؛ فقد ساءها أن يفقد طموحه نحو البطولة، ويكتفي بالعمل كسائق، وتُشجعه على العودة إلى التدريب خاصة بعدما لقى حسن مصرعه على يد الإنجليز، وترك زوجته فاطمة حاملا. يكتشف حودة أنه مُنذ البداية كان يحب حنيفة، إلا أن محاولته للانسلاخ من طبقته قد جعلته لا يرى هذا الحُب، وهو الكلام الذي جعل حنيفة تفقد الوعي حينما يخبرها به. يسافر حودة إلى أوليمبياد أمستردام 1928م وينجح في انتزاع بطولة العالم من بيلليني، ويعود لمواصلة حياته مع حنيفة وينجب عدة أبناء، بينما تنجب عديلة أخا لبيترو.

إذ ما تأملنا الفيلم الذي قدمه مجدي أحمد علي للاحظنا أن السيناريو الذي اعتمد عليه يكاد يكون سيناريو مُلفقا من الناحية الفنية، لا مُبرر في مُعظم أحداثه لما يحدث فيه؛ فما هو الغرض الفني الذي يجعل المُخرج يعود بمثل هذه القصة- لثلاثة من الأصدقاء- إلى فترة العشرينيات من القرن الماضي، ولم يُصرّ على الزج بثورة 1919م وسعد زغلول إلى أحداث الفيلم، وما المُبرر القوي الذي قد يجعل ياسمين تعود للاهتمام بحودة وتحثه على العودة لتدريباته من أجل نيل البطولة في المُلاكمة، اللهم إلا أن المُخرج والسيناريست يريدان ذلك؛ كي تكتمل الصورة الجاهزة في ذهنيهما، أي أنهما عملا على ليّ أحداث الفيلم وتلفيقها لمُجرد الوصول إلى هدفيهما الذي يريدانه؟ إن القصة الأساسية هي لثلاثة من الأصدقاء في مُجتمع فقير وطبقة اجتماعية مطحونة، وهذا هو الجوهر الأساس للفيلم، ورغبة أحدهم للقفز اجتماعيا إلى طبقة أخرى مفهومة، كما أن النضال من خلال الصديق الثالث حسن مفهومة أيضا، وكان من المُمكن أن يكون مُناضلا سياسيا في الفترة الآنية لإنتاج الفيلم أو في فترة السادات مثلا، أي أن المُخرج لم يكن في حاجة إلى العودة لعشرينيات القرن الماضي والزج بثورة 1919م إلى الأحداث، كما أن الأجانب الموجودين في الإسكندرية لم يختفوا تماما منها؛ وبالتالي لم يكن هناك داعٍ، أيضا، أو مُبرر للعودة إلى هذه الحقبة الزّمنية، صحيح أن المُخرج كان يمتلك من الشاعرية التي تميزه، ومن الأسلوبية ما ساعداه على تقديم فيلمه، لكن الفيلم في النهاية خرج مُصطنعا، وغير مُقنع، بل كان فيه من الخطابية والمُباشرة السياسية ما كان الفيلم في غنى عنها ولا يحتاجها؛ لأن القصة الأساس هي قصة الصداقة التي تربط الأصدقاء الثلاثة، ومُعاناتهم الاجتماعية، والاقتصادية التي



يحيون فيها، أي أن السياسة لم يكن لها أي علاقة بالموضوع رغم أن المُخرج كان مُصرّا على الزج بها- ربما لمحاولة اكتساب تعاطف المُشاهد الذي لم يتعاطف، ولم يفهم لِمَ كل هذا الإصرار غير المُبرر- هذه المُعاناة التي يتحدث فيها الفيلم عن الأصدقاء الثلاثة ربما كانت ستصل بسهولة إلى المُشاهد إذا ما أكسب فيلمه المزيد من الواقعية بأن تدور الأحداث في الثمانينيات من القرن الماضي أو في التسعينيات؛ لأن هذا الفقر الذي يعيشونه، وهذه الرغبة في القفز الاجتماعي تليق بأي فترة من الفترات الزمنية لا سيما إذا ما كانت في الثمانينيات التي عانى فيها المُجتمع المصري كثيرا من سياسات السادات وأثرها عليه، وتسييد الكثيرين من الجهلاء وأنصاف المُتعلمين على المُجتمع المصري بالكامل بينما تمت إزاحة الطبقة الوسطى تماما إلى الهامش وتم نسيانها.

إن فيلم "البطل"، وهو الفيلم الثاني للمُخرج مجدي أحمد علي، كان من المُمكن له أن يكون من الأفلام الجيدة التي تُناقش أثر العديد من السياسات الاقتصادية على المُجتمع المصري وتفكيكه، لكنه انساق مع السيناريست خلف وهم- لا ندري ما سببه- في أن الزج بالسياسة بشكل مُباشر من خلال ثورة سعد زغلول سوف تُكسب الفيلم المزيد من المصداقية والأهمية في حين أن لجوئهما إلى ذلك أدى إلى فقدان الفيلم الكثير من أهميته في مسيرة المُخرج.

1 - حلقة مُسجلة مع المخرج على موقع "الجزيرة نت"، وتم تفريغها كتابة بعنوان "مجدي أحمد علي: سينما الواقعية"/ Aljazeera.net/ من دون تاريخ.
2 - انظر المرجع السابق.

من كتاب "صناعة الصخب: ستون عاما من تاريخ السينما المصرية -1959 2019م" الجزء الثالث من الكتاب "قيد الكتابة"



سينما

سوسيولوجيا الفقر والقمع داخل العمل السينمائي



إسراء عصام

مصر

السينما ليست مصنعًا للخيال العلمي فقط أو لأعمال ربحية غير هادفة، أو أعمال أخرى تتناسب مع ذائقة وثقافة شعب ما، وإن كانت هذه الثقافة مُضمحلة راكدة لا تعبر سوى عن التافه والسطحي، ولا تعكس سوى مفاهيم يُراد منها استقطاب عقل الجمهور والإيمان بها، كاسنفجة تتشرب كل ما تراه، وتشاهده، وتسمع عنه، فتصبح عفنة بمرور الوقت لفرط ما تشربت من سموم راكدة، ركود يخاف أن تحركه عواصف الفكر وزوبعة الحقيقة، حقيقةٌ يكون أول مُهاجم لها هو الجمهور المُشاهد رغم سلبية تلقيه العقلي في الأساس، وهي حالة لا أريد تعميمها، ولكنها تمثل النسبة الأكبر من مجموع فئات كل شعب اختارت الضحك المُمل على حساب رؤية الواقع والظواهر الاجتماعية، أو اختارت سطحية الفكرة وتجميلها برتوش لا معنى لها أو قيمة أو حتى جمالية سينمائية، وذلك على حساب قُبح في ظاهره جميل وهادف في باطنه، وعاكس لصورة إنسانية من صانعيه ومؤديه.

يختلف العمل السينمائي في هذه الحالة السابقة، ويُصنف لتافه وهادفٍ تبعًا لثقافة مُخرجه ومُؤلفه ومدى وعيهم ونضجهم الفني والسينمائي، وما يحاولونه من بث تعبير وفكر اجتماعي من خلال هذا العمل، كصورة وشكل من أشكال التوثيق السياسي والاجتماعي، لفترة حاضر يمر بها مُجتمع ما، أو مر بها من قبل، أو من خلال ربط ما مضى من أحداث بوقائع يشهدها هذا المُجتمع في حاضره الحالي، فيدرسوا بذلك التأثير والتأثر بين ما مضى، وما هو موجود، وما هو قادم، في صورة تناغمية يعبر عنها كل مشهد ويشرح في تفاصيله ديناميكية هذا المُجتمع وتغيره من عقد لعقد، أو من قرن لقرن، وهو ما يعكسه أيضًا مُقارنة كل حقبة فنية وسينمائية، إن تمت المُقارنة على سبيل المثال ما بين ستينيات السينما وسبعينياتها، وبين وما نشهده حاليًا وإن ارتفعت قيمته أو مالت نحو الحضيض.

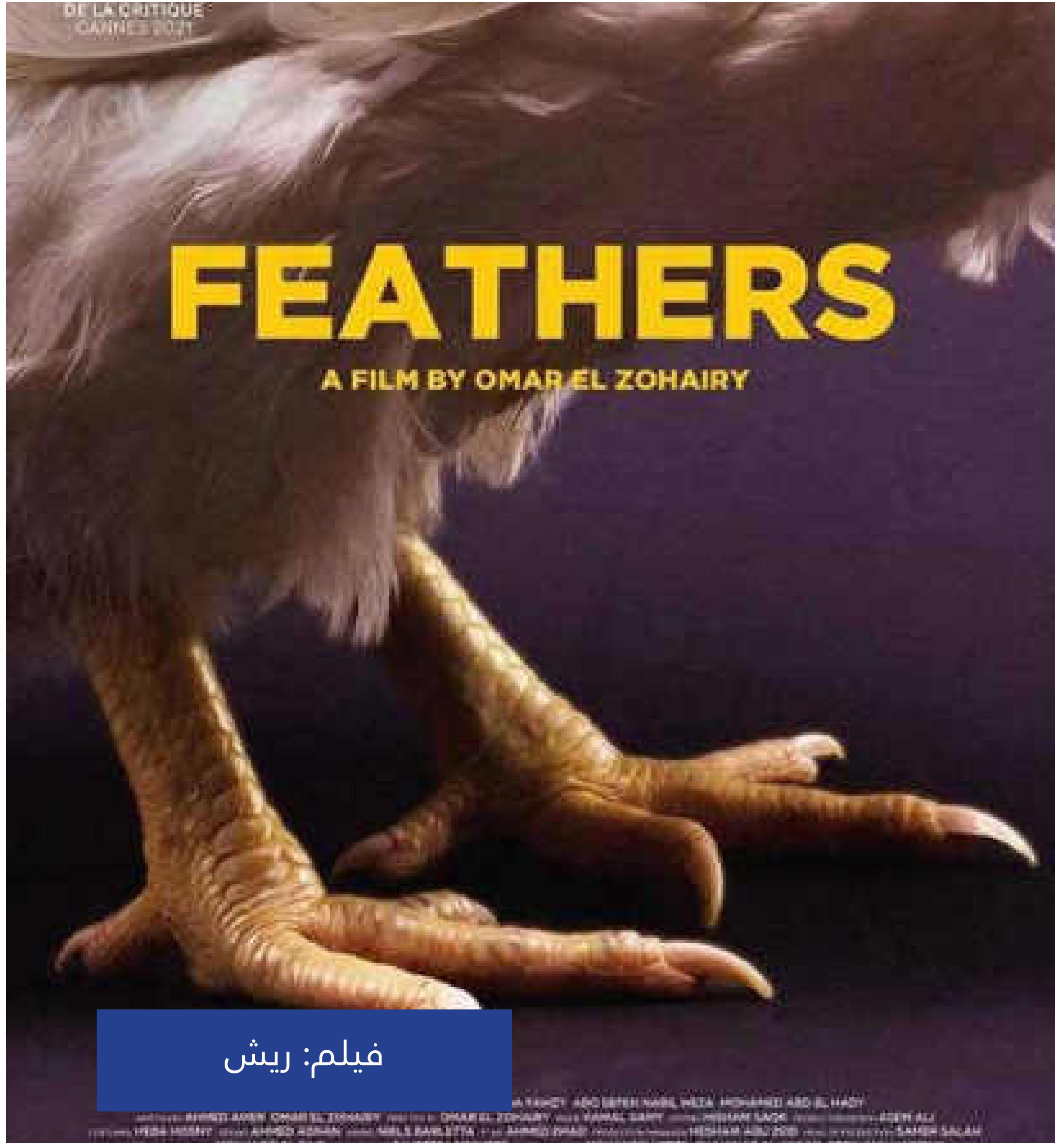
هنا يصبح الفن ما هو إلا وسيلة من وسائل دراسة



المُجتمع من قبل الدارسين والباحثين والسوسيولوجيين ، وكما قال سقراط في حكمته الشهيرة: "تكلم حتى أراك". فيمكنني هنا كباحثة مُهتمة ودارسة للحقل الاجتماعي أن أقول: "أرني فنك وقيمك السينمائية حتى أراك"، سواء إن كانت الرؤية رؤية ذات نطاق فردي أو مُجتمعي؛ أي من خلال كونها تُعبر عن ثقافة صانعها الفردية في مدى إبداعه أو جهله، أو تعكس رؤية نهائية- من خلال عدة أعمال وعلى نطاق أكثر من محتوى- عن مدى ضحالة المُجتمع أو سموه.

نحن هنا نحاول البرهنة على جانب شائك في علاقة السوسيولوجيا بالفن بصفة عامة، وبالسينما بصفة خاصة، ففي ظل تعدد ما يمكن أن تتناوله الأعمال السينمائية من ظواهر اجتماعية دالة على ما يعيشه مُجتمع ما من ظروف اقتصادية أو ظروف سياسية انعكست نتائجها في نهاية المطاف على الواقع الاجتماعي والاقتصادي والأفكار الأيدولوجية التي تحكم نسبة لا بأس بها من عقلية أفراد هذا المُجتمع؛ يأتي الفقر وما يؤول إليه، أو ما ينتج عنه من قمع واستعباد، من أولى الظواهر التي أرى أهميتها وضرورة دراستها من خلال العمل السينمائي، وفقًا لما تعبر عنه ثقافة كل مُجتمع، ووفقًا لصدق هذه الثقافة أو كذبها أو محاولتها لتجميل واقع قبيح، أو من خلال تفردها الذي فرضته على مُستنقع تفاهة الرمز، ووفقًا أيضا لاختلاف أبعاد الظاهرة ما بين مُجتمع ومُجتمع آخر.
فظاهرة الفقر وتداعياتها ظاهرة مُتشابكة ومُعقدة تختلف الأسباب التي أدت إليها من بلد إلى آخر، واختلاف تعريفه أيضًا من مُجتمع إلى مُجتمع، وكيف قام العمل السينمائي بتعريف هذا المفهوم؟ ما نوع الفقر الذي تناوله هذا العمل الفني؟ ما هي طبيعة أفراده وما قد يواجهونه جراء ذلك من مُعاناة؟ هل يعكس العمل السينمائي أزمة محاولة فقراء مُجتمع ما الخروج من دائرة فقرهم؟ أم يقوم بتسليط الضوء على ما يعايشونه داخل واقعهم اليومي من جهل وقمع وبطالة؟ كيف يتعاملون مع تحديات الحياة؟ كيف شكّل الجوع أخلاقهم ومعاييرهم؟ هل يسلط الضوء على السياسات الاجتماعية والاقتصادية التي تنتهجها الحكومات في حق الشعوب أو شعب مُعين؟ أم يتجاهل هذا العامل تمامًا تحت شعار "لا تجادل ولا تناقش ولا حديث في السياسة أو رؤية لآثارها".

الفيلم المُقتبس عن رواية "الأم" لمكسيم جوركي، والذي يعكس مُناضلة شعب بأكمله ضد الطبقات الحاكمة لوسائل الإنتاج حينئذ، وما نتج عن ذلك من فقر مُدقع، كانت الطبقات الكادحة أولى من عانت منه، هو فيلم يعكس صورة أخرى من صور الفقر وأشكاله المُتعددة، ومقدار الثورة عليه والوقوف في وجه صانعه.
هل يقوم العمل السينمائي بدراسة العلاقة ما بين الدين والفقر داخل شعوب الشرق الأوسط وما قد يلعبه الدين من دور بصورة رمزية وفكرية تؤدي للمزيد من تفاقم وتضخم ظاهرة الفقر، كمحاولة زائدة وبائسة لمزيد من السيطرة على الشعوب؟ إن البطون الجائعة من السهل جدًا السيطرة عليها، لا سيما إن جوع البطون يؤدي في النهاية إلى غسيل العقول والتحكم فيها.
أم يحاول العمل السينمائي أن يعرف ويفهم شخصية الإنسان الفقير وما تحويه هذه الشخصية من جوانب سلبية وإيجابية، كيف تتكون سيكولوجية عقله؟ وكيف



فيلم: ريش

تبتلعه هذه الهوة من البؤس باستمرار وكل مدى؟ وماذا عن الفترات التاريخية التي مر بها مُجتمع ما؟ هل سلط العمل السينمائي الضوء على فترة تاريخية مُعينة انثقب منها هذا الثقب الأسود؟ أم أنه يقارن بين أحوال فترة وفترة أخرى؟ هل تقوم أحداثه على وقائع حقيقية بصورة وثائقية؟ أم اعتمد فيها مُخرج العمل على وحي خياله استنادا لما اتسم به هذا العصر، أو ما تركز في هذه الفترة من تفاصيل؟

هناك أعمال سينمائية أخرى ألقت الضوء على ما بعد مرحلة الفقر من شعور بالدونية، وإعلاء لقيمة الورقة المالية، أو ما يسد به الإنسان الرمق على حساب تدني الكرامة، وما يمارسه مُجتمع ما من طبقية وتراث استعلائي ناتج عن هوة عميقة ما بين مُترفي النعمة وما بين الفقراء، والذين يتحولون في نهاية الأمر إلى عبيد ومُستعبدين يقومون بخدمة الأسياد في مُقابل قوت يومهم، أو فراش يحتويهم في آخر ساعات اليوم. كيف عكس العمل السينمائي هذا القمع؟ كيف أظهر ما يكنه المقموع في داخله من شعور بالمهانة والحقد في مُقابل ما يظهره من تفخيم وتعظيم، وذلك حتى لا يخسر رضى السيد عليه؟ كيف يغير هذا القمع من شخصية الإنسان؟ كيف يوجه طبيعته البشرية نحو الشر؟ هذا الشر الذي ينتظر فرصة للخروج والتعبير عن نفسه وأصله ومكمن نشأته.

كيف يعكس العمل السينمائي بيوت ومنازل البسطاء والفقراء والمقموعين، هل يسلط الضوء على علب الصفيح الكامنة على هوامش المُدن، وما يقابلها من مناطق عشوائية تقع في ظل الأماكن المُترفة فتصبح ظلها وكأنها هي رغم ما يجمعهم من تضاد، وكأنها هي فعلا، في وجه قبيح آخر لنفس هذا الإنسان المُترف؟ كيف يسرد العمل السينمائي الحياة الحضرية المُهمشة لهؤلاء المُعدمين؟ هل يعكس داخل تفاصيله سياسات الفصل الاجتماعي الت تمارسها دولة ما؟ أو ما تحويه هذه المناطق من بؤر إجرامية نتجت في الأساس من واقع يومي يملؤه انحراف الفكر والمضمون، وقلة العمل وما يقابلها من إدمان وارتفاع في مُعدلات الجريمة، فراغ النفس وما يقابلها من مُمارسات جنسية وشوارع تسكنها الدعارة بلا هدف وبأرواح تملكت منها الأنا والقيم الغريزية الدنيا من النفس البشرية وكيف قد تتدنى أخلاق الإنسان بتدني سوء معيشته وحياته الاجتماعية وتسوء مزاجيته بسوء موارده.

كيف صورت السينما العربية ما يكمن داخل النفس البشرية من سلوكيات وأفعال ناتجة عن الظواهر الاجتماعية سالفة الذكر، وما قد ينتج من كبت جنسي ناتج عن فقدان المال والمورد لإنشاء حياة أسرية سوية، ولكن الإشكالية والمُشكلة هنا ليست في ضعف المورد أو انعدام المال فحسب؛ وإنما في سيطرة الدين بصورة سطحية وظاهرية على عقول هؤلاء الأفراد، لتجد بذلك شبابا لا تنفك أفواههم عن النطق بكلمة قال الله ورسوله؛ ورغم ذلك لا يمنعهم ما ينطقون به من مُمارسة التحرش أو الأغتصاب تحت ذريعة ما قد يعانونه من كبت جنسي.

ظاهرة أخرى تنبثق من السابقة، وهو استغلال وضع المرأة المعيشي والاقتصادي من خلال بعض المُمارسات الجنسية التي قد يمارسها صاحب عملها أو ولي نعمتها عليها. وما سبق لعله يعتبر ملمحا رئيسيا مريضا لما قد تؤدي إليه ظواهر قمع الإنسان والفقر من ظواهر أخرى فرعية.

كيف صورت السينما ضغط واحتكار المرأة هذا أو عبرت عنه؟ هل رضيت به بصورة ظاهرية للحفاظ على لقمة عيشها كما يقولون؟ أم أنها رفضته ودافعت عن حقها في الحياة ولم يصل بها ذلك إلا للمزيد من الفقر.

لعل ما سبق على وجه التحديد قد مثله فيلم "ريش" الصادر لعام 2021م للمُخرج عمر الزهيري، والذي تناول مفهوم الفقر والحرمان من عدة زوايا وبصورة سيريالية غير نمطية، وهو ما هاج له وماج العديد من الرموز الفنية وغير الفنية لاعتيادهم على صورة مُعينة نمطية داخل شاشات

السينما الاجتماعية؛ أو كما أوضحت مُسبقًا في كذب وبهتان الرؤية الثقافية للقائمين على صناعة عمل سينمائي مُعين من مُخرجين أو مُمثلين، مما يدفعهم لتناول قشور الظاهرة الاجتماعية من دون لمس عمق الحقيقة، وإن كانت قبيحة ولكنها تمس الواقع وتعبر عنه على أي حال.

عرض الفيلم أكثر من قضية اجتماعية لا أدري أبدأ من أي منها، ولكن دعونا نتناولها بترتيب أحداث الفيلم، بداية من ذكورة الأزواج الواهية الهشة بداخل بيوتهم، وما قد تحويه الأسر الفقيرة من أنانية آباء لا تفكر سوى في بطونها ومُتعتها الجنسية، فتخلق بذلك المزيد من الحيوات بداخل أحشاء زوجة مسكينة، حياة مسكينة لا ذنب لها سوى ولادتها بداخل مُستنقع من البؤس والحرمان، اتجه الفيلم بعد ذلك لعكس مقدار الصورة الوردية الحالمة والكاذبة في آن، والتي يخلقها الأب بداخل عقول أبنائه الصغار رغم كذب ما يدعي وفقر ما يملك، وضعف ما يملك من عقل وفكر يؤهله لتحمل المسؤولية أو إدارك ما قد يحتاجه هؤلاء الصغار من أولويات وضررويات تستدعي تجاهل أشياء أخرى لا أهمية لها، وهو ما عكسته أولى مشاهد الفيلم في تحضير الأب لعيد ميلاد ابنه رغم الباذنجان الذي يستخدمونه كطعام يومي!

عكست هذه الجزئية من الفيلم مُشكلة اجتماعية مُهمة؛ تكمن في سيكولوجية عقل الفقير المحرومة من التطوير والتفكير السليم، والذي يؤهل هذه الأسر للارتقاء في أحوال يومها، أو تحسين حياتها المعيشية، كما عكست ما يستدعيه حُب المظاهر الفارغة من دون أساس، والتي نراها يوميًا بداخل المُجتمعات الشرقية، فتجهيز العروسة أهم من سجن أمها، وعيد ميلاد الطفل أهم من غذائه وطعامه وشرابه!

لمس الفيلم في الكثير من مشاهده الحياة البائسة المحرومة، والفقر المُدقع الذي تعيشه هذه الأسر، من تلوث في البيئة الحضرية، وانعدام مسكنهم من الحياة الآدمية الصالحة للبشر، مقدار ما تحويه وجوههم من ملامح الجوع والشقاء والحرمان والصمت الناتج عن ضعف النفس وانكسار الروح وما قد يعانيه الإنسان بداخله نتاج كل ما سبق، فيفقد بذلك صوته وبوحه وقدرته على الاعتراض أو حتى على الصراخ والرفض. وهو ما نراه بصورة مثالية في صمت الزوجة التي قامت بدورها المُمثلة "دميانة نصار" رغم رؤية البعض- ممن اعتادوا حُب الظهور وإن كان ظهورا مُزيفا غير حقيقي أو غيرهم- فقرها لمهارات التمثيل أو أنها غير صالحة له، ولعل هذه القضية لا تحتاج لمهارات أدائية أو حركية تمثيلية؛ ولكنها فقط تحتاج إلى صدق، وإن كان صدق الروح أو صدق ما تعبر عنه ملامح الوجه.

بعد تحول الزوج إلى دجاجة، وهي إشارة رمزية لانعدام دوره في مواجهة قحط ما تواجهه هذه الأسرة، وذلك بعدما تحول على يد ساحر جاء ليقدم فقرات هزلية لا معنى لها بعيد ميلاد الابن، حاول الفيلم من خلال هذه الكوميديا السوداء؛ عكس مقدار ما يقع على عاتق المرأة من تحمل المسؤولية بداخل الأسر الفقيرة، لا سيما بداخل الأسرة المصرية، ومدى ما تعانيه المرأة بداخل





عالم لا يرحم من ينتمي إليه، بدءًا من مُعاناة العوز المادي والاحتياج لهذا وذاك، وحتى توفير مأكل ومشرب أولادها، نهاية باستغلال ما تمر به من حرمان مادي من قبل محرومين آخرين جنسيًا، وإن اختلفت أشكال الحرمان وتعددت صورها.

فهل ترضخ المرأة لذلك الاستغلال وتقبل به أم ترفضه؟ وإن رفضت فما هو الثمن الذي ستدفعه؟ وإن قبلت فما هو أيضًا الثمن لذلك؟

إن قمنا بالتركيز على السؤال الأول؛ فإجابته تكمن بداخل أحداث الفيلم، وما واجهته هذه السيدة من خدمة في البيوت وما قابل ذلك من ضنك في الأجر والعائد والمردود والذي لا يكفي حتى لمعيشة صغارها، وهنا يأتي الفيلم لتسليط الضوء على ظاهرة اجتماعية أخرى، وهو انتهاج الإنسان لبعض الجرائم بدافع الفقر والعوز المادي والحرمان، لا لأنه مُجرم في الأساس، أو لامتلاكه دوافع إجرامية سابقة شكلت ورسمت ما ينتهجه من أفعال. إذ اتجهت الزوجة بعد عدم منفعة كدحها أو تلبيته لطعام صغارها إلى سرقة الطعام من البيت الذي تعمل فيه لأجل سد رمق صغارها.

هنا، تحديدًا، نرى أكثر الصور القبيحة، والمُوجعة، والمُوحشة من الفقر والعوز المادي، وما قد ينتهجه الإنسان من سلوكيات لم تُمثل يومًا من الأيام سلوكه أو طبيعته البشرية. إذ أن الفقر والجوع قادران على إبراز أسوأ ما قد تحمله النفس البشرية داخلها، وتنتظر فقط اللحظة المُناسبة لخروج هذا القبح والإعلان عنه لنفسها وللآخر، وهو ما عكسه أيضًا الفيلم الإسباني The Platform إنتاج عام 2020م، ولكنه عُرض لأول مرة ضمن مهرجان "تورنتو" السينمائي الدولي خلال سبتمبر من عام 2019م، وهو فيلم للمُخرج الإسباني "جالدير جاستيلو أوروثيا".

يعتبر هذا الفيلم، من وجهة نظري الشخصية، من أقوى الأفلام التي مثلت وعبرت عن الصراع الطبقي بين طبقات المُجتمع، وإن منحت لذهني بعضًا من الخيال، فقد عبر السجن بهذا الفيلم عن الإطار الفكري، والسلوكي، والأيدولوجي الذي يمثل مُجتمعا ما، أما طبقات هذا السجن فقد مثلت طبقية الشرائح الاجتماعية بداخل كل مُجتمع، فالطبقات المُترفة بداخل مُجتمع قائم على الطبقية وتحكمه شناعة الرأسمالية؛ تحصل ما لذ وطاب من الموارد من دون حساب أو تعقل وبهدر ينفي معه حق الطبقات الأخرى في الحصول على قدر ولو قليل من نفس هذه الموارد، وهو ما عبرت عنه طبقات هذا السجن وما تحتويه من فراغ تملؤه طاولة مليئة بالطعام كل يوم.

لتنال الطبقات العليا الحظ الأوفر والأدسم من كميات الطعام، ويبدأ القحط في الظهور كلما انسحبت طبقة ما من حرب التنافس التي تؤهلها للصعود لقمة هذا الهرم، أما قاعدة الهرم الطبقي فلا تحصل سوى على فتات الطعام، وبقايا العظم واللحم، بصورة عبثية غير مُبالية، فطاولة الطعام تتوقف لمُدة دقيقتين في كل مرة، لتقوم بتوزيع الطعام على عدد غير معروف من الطبقات، ولا يهم إن حصلت الطبقات الأكثر تدنيا على الطعام أم لا! وهو ما صوره الفيلم من عبثية الرأسمالية وسُخرية المشهد الاجتماعي مما قد يعانيه الفقراء من فقر وجوع وحرمان، فلا يهم إن أكلوا وشربوا أو حتى ماتوا.

بداخل هذه الديستوبيا الفلسفية السوداء، ربما قد يتغير موقع كل طبقة من طبقات هذا السجن القائم على الجوع، ماذا نفعل حينئذ إن كنا في إحدى هذه الطبقات؟ كيف يتعامل الإنسان مع سُلطة الجوع على عقله؟ وكيف تتغير سيكولوجية تفكيره طبقًا لشراهة المعدة ونحيبها؟ كيف سلط العمل السينمائي الضوء على هذه النقطة السوداء من نقاط محاولة البقاء على قيد الحياة؟ هل يستسلم الإنسان أم يصارع الموت والفناء؟ هل يظل مُحتفظًا بمبادئه؟ أم يتخلى عنها إلى حين إشعار آخر أو طبق من الطعام! هل سيظل مُؤمنًا بأن جميع



فيلم: الحفرة

الناس سواسية يستحقون قدرا من الموارد والحياة؟ أم سيحتفظ بهذا الجزء الأسود من الحياة لنفسه؟ هل يستمر الإنسان كما هو حين اختبار مبادئه؟ ربما تجاوبنا هذه الأعمال السينمائية سالفة الذكر على هذه الأسئلة، وذلك بصورة فلسفية خاضعة للتفسير والتأويل وفرض النظريات المُختلفة من قبل المُشاهد، فمنهم من يراها تمثل الحياة، وآخر يرى أنها تمثل المبادىء والمعايير، وأخير يفهمها من وجهة نظر دينية، لا سيما أنها تحتوي على قضايا أخرى داخلها، ولكنها ليست محل حديثنا في هذا الموضوع.

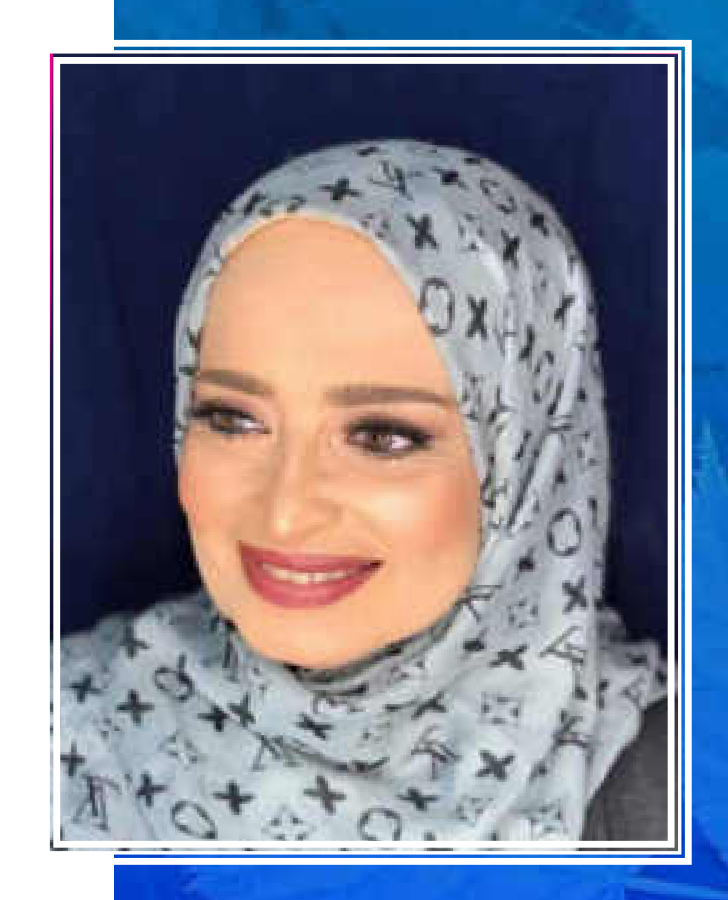
بذكر الكوميديا السوداء سالفة الذكر، دعونا ننتقل مرة أخرى إلى فيلم ريش، حينما يظهر الطفل الصغير حارقًا منزله المُتهدم في الأساس بصورة عفوية ساخرة. عفوية كئيبة تظهر كل الضغط الذي يقع على عاتق الإنسان، لا سيما الأطفال لكونهم الحلقة الأضعف من مكونات هذه الأسر الهشة الضعيفة، ولعلنا هنا أمام أكثر من إشكالية وقضية تخص التحليل السوسيولوجي لهذا المشهد؛ فهو من مُنطلق يصور مدى ما يقع من جُرم على الطفل ومدى ما يعانيه من استلاب إنساني يحرمه حقه من التعليم أو يكون قادرًا على أن يحيا طفولته، فيتخلى عن تعليمه ويتجه لنفس وظيفة والده، بهدف المُساعدة على إبقاء قوت يومهم الضعيف كما هو، بعدما تعرضت الزوجة والأم للفصل من العمل، ومن مُنطلق آخر يصور لنا كيف تحترق النفس البشرية داخلها نتاج الضغط والحزن المتواصل، لا سيما إن كان ضغطا ناتجا من قهر اجتماعي تحول بالتبعية إلى قهر نفسي، لا سيما أيضًا إن كان يحدث كل ذلك داخل روح طفل لا يدرك حتى معنى المقاومة أو الصمود في بيئة حرمته الوعي والمعرفة من الأساس! فقرر فحسب تحويل الاشتعال الداخلي إلى اشتعال خارجي ملموس ومُعلن عنه.

أو لعله يفسر مدى رخص الحياة في أعين من تخلت عنهم الحياة مُسبقًا، حتى أصبحت عدمية لا نفع فيها أو ضرورة من بقاء لها، وهو ما يفسر الكثير من حوادث الانتحار التي تقع من نفس المُنطلق والإشكالية، وإن اختلف السيناريو أو القصة، ليتهمهم كل جاهل بعد ذلك بالكفر والإلحاد والضعف النفسي والاستسلام. لعله قد يتخذ خطوة أبشع من تخليه عن حياته، لعله يقرر إباحة حياة غيره في سبيل بقائه هو على سبيل المثال!

فيلم

سينما

ثلاثة آلاف عام من الشوق



حنان أبو الضياء

مصر

عاشقو Mad Max تمنوا فيلمًا جديدًا من جورج ميلر؛ ولكنه عاد مع عالم ألف ليلة وليلة ومصباح علاء الدين، ولكن برؤية خيالية جديدة، تناسب القرن الواحد والعشرين، حول العلاقة بين الجني القديم والأكاديمية اللندنية؛ مُقتبسا رؤيته من قصة قصيرة للكاتبة "إيه إس" 1994م. وحوّلها إلى فيلم "ثلاثة آلاف عام من الشوق"، حيث تقوم تيلدا سوينتون بدور أليثيا بيني، أستاذة السرد، تروي قصصًا. بمُفردها في جناحها في فندق اسطنبول، تفتح زجاجة ويقفز إليها الجن "إدريس إلبا بأذنين مُدببتين"!

مُعظمنا يعلم أن ميلر مُتخصص في السرد، يحب تجريد القصص من عظامها وإعادة تدوير الأجزاء لصُنع شيء جديد. مثل Happy Feet، أو Piguelling Babe: Pig in the City، أو Mad Max: Fury Road.

لقد سعي جورج ميلر لمُدة 20 عامًا لتحقيق "ثلاثة آلاف عام من الشوق". كتب ميلر السيناريو مع أوجستا جور، مُقتبسًا من القصة القصيرة لعام 1994م "الجن في عين العندليب" من تأليف إيه إس بيات. يلعب إلبا دور الجن الذي أطلقته "سوينتون"، ويروي لها حياته. تم عرضه لأول مرة في مهرجان كان السينمائي في 20 مايو 2022م.

نحن هنا مع حدوتة أليثيا بيني، باحثة وحيدة، تعاني أحيانًا من هلوسات غريبة لكائنات شيطانية. خلال رحلة إلى اسطنبول، اشترت أليثيا زجاجة قديمة، وأطلقت عن طريق الخطأ الجن الذي كان مُحاصرًا بداخلها. يعرض الجن منح أليثيا ثلاث أمنيات، وواحدة منهن هي رغبة قلبها حقًا، لكن أليثيا تجادل بأن التمني خطأ، وتتهم الجن بأنه مُحتال. رداً على اتهامها، شرع الجن في إخبارها بحكاياتها الثلاث عن ماضيه وكيف



انتهى به الأمر مُحاصراً في الزجاجة.
يروي الجن قصة ملكة سبأ، ابنة عمه وعشيقته التي عشقها الملك سليمان، وأثناء مُمارسة الحب معها يسجن الجن في زجاجة لإبقاء شيبا لنفسه. نحن هنا بالطبع أمام الرؤية الغربية للنبى سليمان فهو بالنسبة لهم مُجرد ملك من بنى إسرائيل؛ وهنا يقدمه على كونه ساحرا أيضا.
لكن تذكر، هذا الفيلم هو أيضًا خيال تم لعبه في ذهن أليثيا أثناء سردها للقصة، أو في إعادة سرد الجن. والشيء المُثير للاهتمام بالنسبة لنا أن المُخرج يعيش في سيدني، وفي معرض الفنون في نيو ساوث ويلز، هناك لوحة من القرن التاسع عشر لإدوارد جون بوينتر تصور "شيبا" وهي تزور الملك سليمان.

تقول أليثيا: "أليس كذلك ذهبت شيبا إلى سُليمان؟"، ويقول الجن: "لا، لا، لقد جاء إليها، لكن، كما تقول، "هذا موجود في جميع الكتب، وقد كتب هاندل" وصول ملكة سبأ "الذي يتم عزفه الآن في حفلات الزفاف. ويقول الجن: "سيدتي، كنت هناك." لذا، فإن إصرار الجن على أن روايته للأحداث صحيحة. وكان ذلك في القصة القصيرة الأصلية. على الأقل، كانت فكرة أن سُليمان زارها في الأصل.
معروف أن ملكة التوراة المُسماة ملكة شيبا حظيت بتصورات أخرى عن شخصيتها غير أنها ملكة سبأ. فهناك بعض العلماء اعتبروا أن العروس المذكورة في سفر نشيد الأنشاد هي ملكة شيبا المقصودة- وهذه العروس من إثيوبيا وليس اليمن. والدليل على هذا التصور هو أن العروس في النشيد تقول عن نفسها: إنها غامقة البشرة، والمُؤرخ يوسيفوس يؤكد على أن ملكة شيبا هي ملكة مصر وإثيوبيا.
هناك تصور آخر يؤيد قصة القرآن بأن الملكة قد تركت عبادتها الوثنية هي وأهلها وآمنوا بسليمان. وفي كتب الكابالا، فإن ملكة شيبا هي ملكة الشياطين. أحد الروايات اليهودية تقول: إن ساقيها كانتا مُشعرتين- ومن هنا تم ربط الملكة بالجن والعفاريت!
قصة القرآن حافلة بالخيال الجامح- فقد اجتمع سليمان بالجن والعفاريت والحيوانات الذين يعرفهم واحدا واحدا- وكان الهدهد غائبا، ولما عاد أخبره عن ملكة سبأ التي تعبد الشمس- فأمرها سليمان أن تأتي له وكان قد طلب من أحد الجن أن يحضر عرشها. فلما رأت الملكة عرشها آمنت بسليمان- وعندما مشت على أرض القصر الزجاجية تهيأ لها أنها تمشي على الماء فرفعت ثوبها، وكشفت ساقيها. يقول المُفسرون أن هذه الملكة كان اسمها بلقيس و أنها من سبأ.
أما قصة الجن الثانية فى الفيلم فهي حول جولتن، المحظية الشابة في قصر سليمان القانوني. بعد العثور على زجاجة الجن، تتمنى جولتن أن يقع ابن سليمان، مصطفى، في حبها وترغب بعد ذلك في أن تحمل طفله. ومع ذلك، قُتل مُصطفى على يد والده المُصاب بجنون العظمة مما جعل جولتن تترك وراءه زجاجة الجن المخفية وتهرب رغم محاولات الجن لمُلاحقتها وإنقاذها، تُقتل جولتن الحامل أيضًا بأوامر من سُليمان قبل أن تتمكن من تحقيق أمنيتها النهائية.
يتجول الجن في القصر لأكثر من 100 عام، غير مرئي وغير ملموس بسبب إخفاء الزجاجة. في هذه الأثناء كاد الأميرين الشابين، مُراد الرابع وإبراهيم، العثور على الزجاجة لكنهما لم يتمكنا من كشف الزجاجة بنجاح. بعد سنوات دخل مُراد الرابع في الحرب حيث أصبح حاكمًا شرسًا وقاسيًا، ومات لاحقًا بسبب إدمان الكحول.



يصبح إبراهيم السُلطان الجديد ويطور ولع المحظيات الشهوانيات. المُفضل لديه من بينهم، شوجر لومب، يسترد الزجاجة عن طريق الخطأ، وعندها يظهر لها الجن ويتوسل إليها بشدة أن تتمنى أمنية. فتتمنى عودته الى قنينة الزجاجية وأن تُلقى الزجاجة في البحر.

الحقيقة أن السُلطان مُراد الرابع كان من كبار سلاطين الدولة العثمانية، نجح في إعادة النظام إلى الدولة، وأعاد الانضباط إلى الجيش، وأنعش خزانة الدولة التي أُنهكت نتيجة القلاقل والاضطرابات، ومدّ في عمر الدولة نحو نصف قرن من الزمان. يؤخذ عليه أنه في سبيل ذلك استعان بوسائل استبدادية، حتى قيل: إنه قتل عشرين ألفا في سبيل تأمين النظام في الدولة.

كذلك عرف السُلطان العثماني مُراد الرابع بميوله المثلية، والتي جعلته إلى جانب فحولته العسكرية ومُطاردته لشاربي القهوة والخمر في شوارع اسطنبول، عاشقا لشخص يدعى مُوسى جلبي، كانت العاصمة العثمانية تلهج بذكر خلواتهم.

ولقد أشار الى ذلك الفيلم من دون التصريح بمثليته.

إذا ما كان الفيلم قد أظهر أبراهيم مُغيب العقل، تسيطر عليه المحظيات بشكل مُقزز؛ فالحقيقة تكاد تكون قريبة من السُلطان إبراهيم الذى قضي مُعظم وقته مع الجواري الحسان، وكانت والدته السُلطانة "كوسم" تدفعه في هذا الطريق؛ حتى يمكنها التدخل في شؤون الدولة، وليس أدل على انصرافه إلى حياة اللهو والمُتعة من إنجابه أكثر من 100 ابن له، وصار مثل السُلطان مُراد الثالث الذي أشتهر بانغماسه في اللهو، وشغفه بالنساء إلى حد السَّفَه. وكان من شأن الحياة المُترفة اللاهية التي انغمس فيها السُلطان أن تدخلت سيدات الحريم السُلطاني في شؤون الدولة، وتغلغل نفوذهن في أجهزة الحكومة. وأصبح السُلطان ذو الخبرة القليلة فريسة حاشية ضعيفة دفعته إلى حياة اللهو.

في القصة الأخيرة للجن يحكي عن زفير، الزوجة الشابة لتاجر تركي، التي أهدت الزجاجة بعد أن تم استعادتها في مُنتصف القرن التاسع عشر. تتمنى زفير أولاً الحصول على المعرفة التي يمنحها إياها الجن في شكل أدب، ثم في وقت لاحق لإدراك العالم كما يفعل الجن. رغم تعاطف الجن المُتزايد مع زفير وحقيقة أنها حامل الآن بطفله، إلا أنها تزداد قلقا بسبب وجوده ومعرفتها الجديدة. يعرض الجن الإقامة في زجاجته متى شاءت، ولكن عندما يبدأ عودته إلى الزجاجة تتمنى زفير نسيان أنها قد قابلت الجن؛ فتركته مسجونًا وغير معروف مرة أخرى.

تنقل قصة الجن الأخيرة أليثيا إلى النقطة التي تتمنى أن يقع فيها الجن ونفسها في الحُب. بعد ذلك يسافر الجن وأليثيا معًا إلى لندن. في أحد الأيام اكتشفت أليثيا أن الجن أصبح أضعف تدريجيًا بسبب التأثيرات التي أحدثها برج الواي فاي في المدينة والإرسال عبر الأقمار الصناعية عند تفاعله مع فسيولوجيته الخارقة للطبيعة. تستخدم رغبتها الثانية في جعل الجن المُصاب بمرض شديد يتكلم مرة أخرى، ويعتذر عن استغلال رغبتها في حرمانها من فرصة الوقوع في الحُب بشكل طبيعي، وتستخدم رغبتها الثالثة والأخيرة لتحرير



الجن حتى يتمكن من العودة إلى "مملكة الجن" رغم توقع عدم رؤيته مرة أخرى، يزورها الجن بعد ثلاث سنوات ويعود إليها بشكل دوري طوال حياتها.

في النهاية نحن أمام عمل آخر لميلر وشريكه كاتب السيناريو أوجستا جور؛ تأثر كثيرا بالجائحة التي مر بها العالم ورغم محاولات الإبهار العديدة في الفيلم إلا أن سوينتون وإلبا ظلا في غرفة الفندق؛ بينما يتم تقديم كل الدراما الغريبة إلينا في شظايا الفلاش باك المُبهرة. في محاولة لتقديم أطروحة سينمائية من مزيج من المعرفة مع أفكار الاستشراق والعرق والجنس. وصدمة مُشاهدي الفيلم جاءت لأننا تمنينا الكثير من صاحب **Fury Road** أكثر الأفلام إبداعًا وإثارة مُنذ عقود، والذي حصل على ست جوائز أوسكار من 10 ترشيحات. تم ترشيح ميلر لأفضل مُخرج والفيلم لأفضل فيلم.

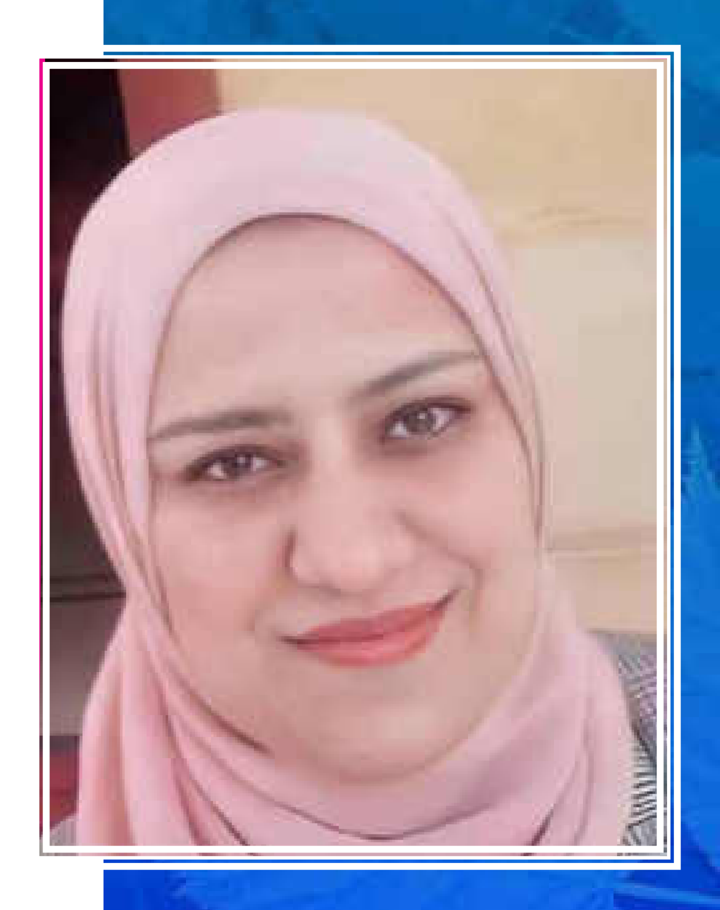
لكن الحقيقة أن "ثلاثة آلاف عام من الشوق" نقيض **Fury Road**، و"مضاد لجنون ماكس"، ولِمَ لا وهو لا يخرج عن كونه علاقة ثنائية من مُحاضرة في اسطنبول أخرجت عن غير قصد جنا يشرح تفاصيل رحلته الطويلة عبر الخيال والتاريخ بينما يحاول إغراء هذا العالم.

بالطبع حاول ميلر أخراجنا من غرفة الفندق الحديثة في اسطنبول؛ وإحضارنا إلى بلاط ملكة سبأ والحُكام العثمانيين، وغرفة نوم المحظيات الأتراك في القرن التاسع عشر، ليصل بنا إلى لندن الحالية مع العلم أن الفيلم صُور بالكامل في استراليا أثناء الوباء مُستحضرا المخلوقات الأسطورية والجيوش الفاتحة؛ مُقدما عالما أصبح مُشتتًا بشكل مُتزايد وبأولويات أخرى أقل أهمية. إننا فى الحقيقة أمام سرد مضغوط نسبيًا حول جميع أسرار ومُفارقات كون المرء إنسانًا، أو أن يكون على قيد الحياة كإنسان، وتم هذا بشكل أساسي في تصوير داخلي مع القليل من المشاهد الخارجية.



سينما

أغنية على الممر : نزيف الهزيمة مِداداً للنصر !



شيرين ماهر

مصر

"أبكي، أنزف، أموت. وتعيشي يا ضحكة مصر. وتعيش يا نيل يا طيب. وتعيش يا نسيم العصر. وتعيش يا قمر المغرب. وتعيش يا شجر التوت. أبكي، أنزف، أموت، وتعيشي يا ضحكة مصر، وتعيشي يا ضحكة مصر. وتلاميد المدارس. والنُورَج اللي دارِس. والعسكري اللي دايس على الصعب عشان النصر. يا مراكب يا صواري. يا شوارع يا حواري. يا مزارع يا مصانع يا مطابع. يا مينا يا كباري. يا مَنادِر يا بَنادِر. يا منازل يا بيوت. أبكي، أنزف، أموت. وتعيشي يا ضحكة مصر، وتعيشى يا ضحكة مصر".

لم تكن مُجرد أغنية حماسية توقد العزيمة في ساحة المعركة، بل حملت رمزية مُكثفة عكست دور الفن في بلسمة الجراح والنفاذ إلى أعمق نقطة مُمكنة في قبو الذات، حيث تقبع الإرادة. لم تكن مُجرد "أغنية" جاء ميلادها على حافة الممر العصيّ ما بين أشلاء الشهداء وغبار الصمود العالق بملامح من بقي منهم على قيد الحياة. لم تكن مُجرد "أغنية" صاغت المحنة كلماتها، واستجلب الأمل العنيد لحنها من جوف الغيب المُقدس، بل كانت حُلماً رهيفاً، ينتظر المخاض. وأنشودة رجاء، يعلو صوتها فوق صوت الضعف وذلّات النفس. كانت تميمة الإرادة التي توشح بها كل منهم وهو على حافة الموت. ونداء التمني الذي دَثَر عراء الحقيقة القاسية. فرغم غيوم اليأس التي لبدت سمائهم، والوحشة التي أطبقت على أرواحهم وسط صحراء مُقفرة، إلا أن كلماتها النابضة أخذت تتهادى إليهم "كوحي" من السماء، فإذا باللحن الشجي ينزل برداً وسلاماً على أوجاعهم النازفة. ترانيمها تُصيبك بالقشعريرة، فيظل إيقاعها يُوغل في أعماقك لفترات غير معلومة، فهي تُخاطب شيئاً ما عتيق ومُتأصل في وجداننا. حماستها تنثر بذور الحرية بين شقوق امتلأت "بنِثارات" الدعاء. وسلاستها تسكب في قلبك وعقلك ترياق الثبات، فإذا بصدقها المُسجى بغلالات العزيمة، يُطفىء

حرائق الاستسلام، ويستنفر هِمَماً، لم يفلح الحصار في النيل منها. وكأنها استراحة مُحارب، أبى الهزيمة واستوثق بطوق النجاة الأخير في رحلة، ربما كانت الأخيرة. فالخلاص الحقيقي لم يكن من الموت، وإنما من الرضوخ إليه في خنوع.

بحلول الذكرى الـ49 على انتصارات أكتوبر المجيدة، وتزامناً مع رحيل المُخرج "علي عبد الخالق"، راحت ذاكرتي تستدعي فيلم "أغنية على الممر"- أحد أهم الأفلام الشاهدة على الحراك السينمائي، الذي شهدته الفترة ما بين هزيمة 1967م، ونصر 1973م- فقد تركت أحداث النكسة أثراً عميقاً في نفوس السينمائيين آنذاك، حتى أن البعض منهم فقد القدرة على العمل لشهور، بينما كثف البعض الآخر عمله، في محاولة منه لتوثيق ذلك المخاض السياسي والنفسي القاسي، الذي عايشته مصر، حتى تحقق لها عبور أكتوبر واستعادت كرامة الأرض المسلوبة. ومن بين أهم حركات التجديد التي ظهرت خلال هذه المرحلة، "جماعة السينما الجديدة"، التي تأسست عام 1969م على يد عدد من المُخرجين والسينمائيين بمُبادرة من المُخرج "محمد راضي"، وضمت من بين أعضائها المُخرج الراحل "علي عبد الخالق"، والسيناريست "رأفت الميهي"، والسيناريست "مُصطفى مُحرم" وغيرهم، وأنتجت العديد من الأفلام، كان من بينها فيلم "أغنية على الممر" الذي أُنتِج عام 1972م بالاشتراك مع المُؤسسة المصرية العامة للسينما، حيث حاربت من خلاله السينما المصرية بنعومة شديدة ومثالية فائقة، حتى لمست مساحات شديدة الخصوصية لدى المُتلقي، وخلقت تعبئة نفسية قوية تمهيداً للنصر.

يُعد الفيلم أول عمل للمُخرج الراحل "علي عبد الخالق"، الذي أظهر قدراته الخلاقة، رغم محدودية عنصري المكان والزمان داخل نسيج الأحداث، إلا أنه استطاع إيصال حالة الوحشة والحصار باتخاذ لقطات ثابتة أغلب الوقت، ليقطعها من آن لآخر بحركة الفلاش باك. ربما كان هذا تحدياً أن يبدأ "عبد الخالق" مشواره الفني، على خلاف أغلب مُخرجي عصره- بفيلم حربي. لكنه في الواقع كتب وثيقة ميلاده بين أبناء جيله من المُخرجين.

الفيلم مُقتبس عن مسرحية، حملت نفس الاسم للكاتب "علي سالم"، والتي حققت نجاحاً كبيراً أثناء عرضها، لاختلاف طبيعتها ونسيجها عن البكائيات السائدة خلال هذه الفترة الجريحة من تاريخ مصر، فكانت تكرس للمزيد من الإيجابية ورباطة الجأش لمواصلة مسيرة الكفاح. كذلك كانت مهمة السيناريست "مُصطفى مُحرم" أكثر صعوبة في الاقتباس عن العمل المسرحي، نظراً لاختلاف سماته الفنية عن العمل السينمائي، لكنه برع في صياغة نصوص الحوار وتوسيع رقعة البناء الدرامي لشخصيات الفيلم بفضل تعميق لغة السرد بالتوازي مع استخدام "الفلاش باك"، لصناعة جسور خفية بين الماضي والحاضر فيما يشبه جلسات الاعتراف، التي جمعت شخصيات العمل على اختلاف اقتناعاتهم ومبادئهم.

لقد حقق الفيلم نجاحاً كبيراً على المستوى الجماهيري والرسمي، حيث أصدر وزير الخزانة آنذاك "عبد العزيز حجازي" قراراً بإعفاء الحفلات التي تخصصها النقابات



المهنية والاتحادات العمالية والهيئات الشبابية من ضريبة الملاهي، لكون الفيلم "ذو نفع عام". كما أهدت القوات المُسلحة المصرية نسخة من الفيلم إلى الجيش الليبي، وأخرى إلى الجيش السوري، فضلاً عما حققه الفيلم من جماهيرية شديدة عقب فوزه بالمركز الأول في مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب عام 1972م، مُناصفةً مع الفيلم الكويتى "بس يا بحر" للمُخرج خالد الصديق. وحصد أيضاً جائزة من مهرجان "كارلو فيفاري"، وجائزة من مهرجان "طشقند" السينمائي. واحتل المركز الـ 66 ضمن قائمة أفضل مئة فيلم في تاريخ السينما المصرية ضمن استفتاء النقاد لعام 1996م.

سبق أن كشف المُخرج الراحل علي عبد الخالق، خلال ندوة لتكريمه، أسرارًا عن فيلم "أغنية على الممر"، لافتاً إلى أن الفيلم بلغت تكاليف تنفيذه 19 ألف جنيها فقط، إلا أن الظروف الاقتصادية في مصر كانت صعبة وقت إنتاجه قبيل نصر أكتوبر المجيد. لكنه وجد مُساعدة كبيرة من إدارة الشؤون المعنوية حتى خرج الفيلم للنور. وتابع: إن أغنية الفيلم الشهيرة، التي تحولت إلى شعار للتضحية والفداء "تعيشي يا ضحكة مصر"، أبدعها الشاعر الراحل عبد الرحمن الأبنودي بعد ما يقرب من 29 محاولة ليقترب من المعاني التي انطلقت بها.

الفيلم ضم نخبة من الفنانين، أغلبهم كانوا وجوهاً جديدة في ذلك الوقت "محمود ياسين، صلاح السعدني، أحمد مرعي، صلاح قابيل"، شاركهم البطولة الفنان القدير "محمود مرسي"، الذي قدم شخصية "الشاويش محمد" المسؤول عن فصيلة مُشاة مصرية تم حصارها في الجبل أثناء حرب 1967م، وهم يدافعون عن أحد الممرات الاستراتيجية في سيناء ويرفضون الاستسلام، رغم انقطاع إمدادات الطعام والشراب والذخيرة.

يتناول الفيلم مشاعر هؤلاء الجنود أثناء تعرضهم للحصار، ومزيج من الإحباط والأحلام المبتورة والأخرى البسيطة، التي يلعقها الموت تارة، ويحدوها الأمل تارة أخرى. مِنهم من وجد ضالته وسط هذا الخطر لشعوره بقيمة ما يفعل وتقدير المُحيطين به. ومنهم من حارب اليأس بالابتسام والتمسك بالأحلام البسيطة حتى لا تتآكل مقاومته. ومنهم الفنان الحالم الذي حمل فنه معه أينما ذهب، وكأنه سلاح موازٍ، يشهره في وجه المُعاناة. ومنهم النفعي الوصولي الذي قتله الخوف وعدم الانتماء قبيل أن يقتله رصاص العدو. والواقع أن كل ما جاء في "الفلاش باك" لهؤلاء الجنود كان محسوباً بدقة وبصورة مُكثفة وشديدة الاختصار، كمن يقفز بين نقاط ملغومة راصداً حالة من الصراع كانت تستتر طيلة الوقت خلف حكايات وابتسامات ولحن يجمعهم ويهتمون لأمره، ربما لأنه يحررهم من الداخل ويلج إلى منطقة عميقة قد لا يعرفونها عن ذواتهم.

بالطبع جسد هذا اللحن، وهذه الأغنية "بطولة افتراضية" ذات رمزية مهمة، فالكلمات السلسة المُفعمة بالحماسة للشاعر "عبد الرحمن الأبنودي" واللحن الثوري العميق للمُلحن "حسن نشأت"،



كلاهما نجح في رسم خلفية مُوسيقية مُهيمنة رافقت الكادرات، بل وأكملت الصور الذهنية في بعض اللقطات، لتتحدث بالنيابة عن صمت الأبطال. كما استطاع مُدير التصوير "رفعت راغب" أن ينقل للمُشاهدين الشعور بأن وجوه الأبطال قد تماهت مع صلادة الجبال التي تحيط بهم، حتى كِدنا أن نرمق ذرات الرمال، وقد امتزجت بقطرات العرق المُتصبِب من جبينهم، وهم يتخذون وضع الاستعداد، ربما أفلحوا في قهر العدو الغاشم بقلب سليم لا يمسسه الوهن.

مع حركة الكاميرا الثاقبة، يرسم المُخرج الراحل "علي عبد الخالق" مشهداً بانورامياً، عندما حاول العدو التلاعب بأعصاب هؤلاء الجنود والإيعاز إليهم بالاستسلام عبر مُكبرات الصوت، فإذا بأحدهم تنتابه حالة من الهلع، ويتناوب على زملاءه في محاولة لإقناعهم بالاستسلام معه. لكنهم لا يكترثون ويتمترسون خلف مواقعهم الهجومية، ويبدأ "الشدو" يتمدد في مُحيط الغبار العالق فيما بينهم وكأنها شفرة يستقبلونها بدقة مُتناهية. يرددون الأغنية معاً بنبرة واحدة وإيمان واحد، لإخراس صوت العدو المُتنامي داخلهم. أرادوا إخماد ضعفهم، والانفصام عن اللحظة الخانقة. أرادوا التحليق بعيون تناجي رايات النصر رغم ما يغشيها من رمال المعركة. أرادوا أن يموتوا رجالاً وألا يرضخوا لإملاءات العدو. تمنوا لو صارت هذه الأغنية نفير الإرادة والعزم لكل المصريين في كل بقعة وصوب، وليس فقط على أرض المعركة. والواقع أننا نحمل المعارك الحقيقية داخلنا، ولا نحتاج إلى ساحة قتال، كي نتخذ مواقعنا الصحيحة على رقعتها، لذا ظلت "الأغنية" رهينة الممر، وكأنها حقاً حصرياً لهؤلاء الأبطال، الذين يبكون وينزفون ويموتون لتعيش ضحكة هذا الوطن، "كتميمة للنصر"، و"رمز للمقاومة".

عين على الكوميكس

كوميكس



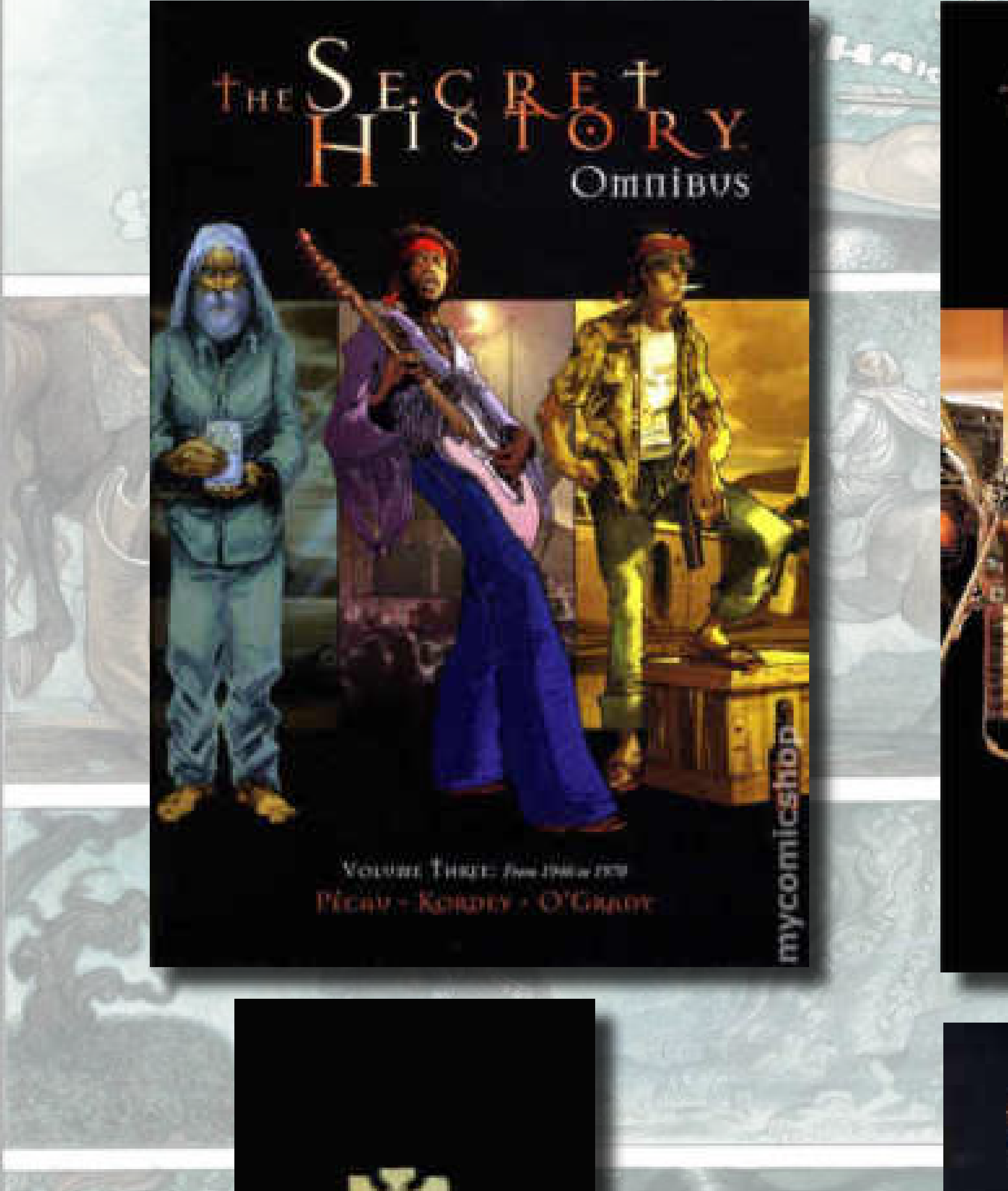
ياسر عبد القوي

مصر

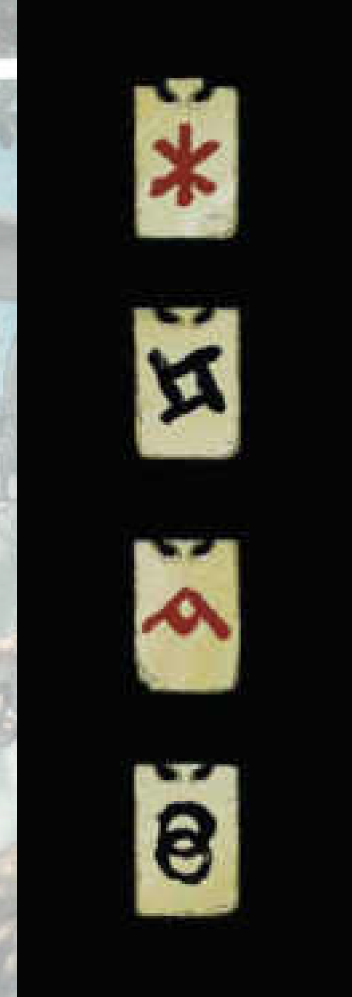
1 - التاريخ السري
The Secret History:

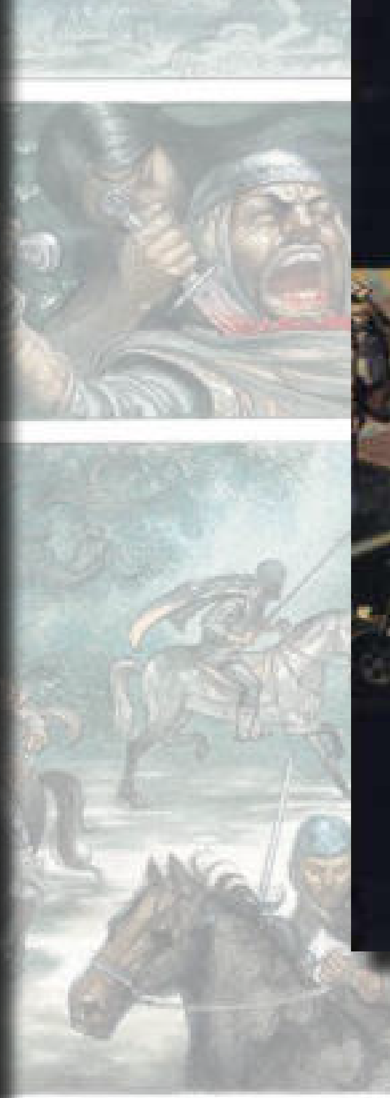
يبدو التاريخ في الكتب المدرسية وتلك التي يكتبها الأكاديميون، مُنتظما، منطقيا، موضبا بعناية في صفوف مُتراصة أنيقة من الأحداث المُترابطة والشخصيات المُكتملة، لكن أي قارىء مُتعمق للتاريخ سيخبرك: إنه حينما تمعن النظر في صفحاته، مُستعملا عدسة مُكبرة للنظر لسطوره، ستجد كائنا مُختلفا!

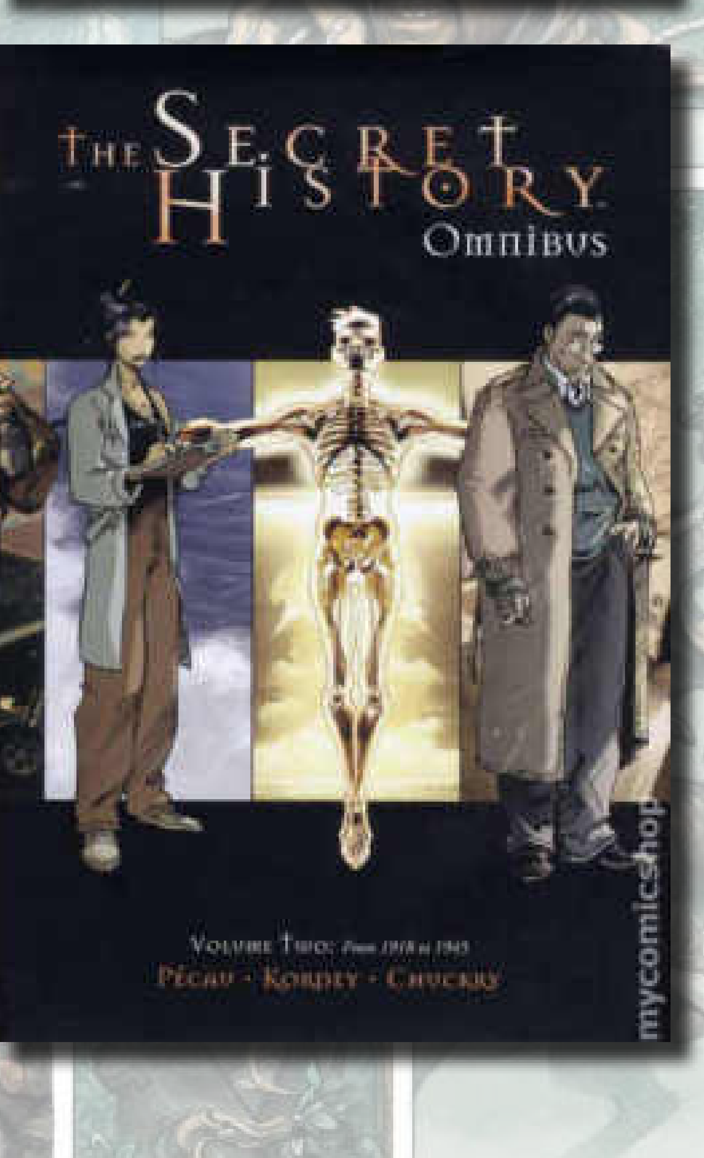
عن قرب، يبدو التاريخ البشري مشوشا إلى حد كبير، تمتلىء صفحاته بالفراغات، وعلامات الاستفهام، الكثير من أحداثه مبتورة أو غير مُكتملة، تبدو عند تفحصها كأنها تتحدى المنطق، التاريخ مليئ بالشخصيات التي تبدو كأنما أتت من الظلال، من المجهول، لتحتل مكانا تحت بقعة الضوء التاريخية من دون مُبررات واضحة، أو معرفة بتفاصيل ذلك الصعود، وشخصيات أخرى ولدت في ضوء السُلطة والنفوذ، ثم اختفت في الظل ببساطة وغموض كأنما تلاشت من أمام عيني الزمن، التاريخ يمتلىء بشخصيات عديدة تظهر للحظات على مسرح الأحداث، ثم تختفي للمجهول، أو تبقى لتلعب أدوارا غامضة غير معلومة الأبعاد والأهداف، مُغامرون وأبطال، مُهرجون ومُحتالون، قتلة ومُناضلون..إلخ، هذا ليس تشكيكا في "علم التاريخ" بقدر ما هو إقرار بحقيقته، فالتاريخ هو ما يكتبه البشر عما شهدوه أو عرفوه من أحداث، لكن الحقيقة أنه من المُستحيل أن يلم شخص ما بأبعاد كل حدث ويكتب عنه، هناك دائما ما يدور خلف أبواب مُغلقة، ما يبقى سرا مقصورا على قلة كتومة، ما يحدث في الظلام، ما يُفقد ويُنسى من أحداث ووثائق، ما يتم تدميره عمدا، أو إعادة كتابته ليحكي حكاية مُختلفة قليلا أو كثيرا عن الواقع، في هذه الفراغات التاريخية، في هذه الفجوات ما بين الأحداث، وسط تلك التساؤلات اليتيمة من الإجابات، يجد الخيال مكانا ليمد جذوره، ويجد الإبداع حاجة إليه


The Secret History
Omnibus
Volume Three:
Pécau · Kordey · O'Grady
mycomicshop


The Secret History
Omnibus
Volume One:






The Secret History
Omnibus
Volume Two:
Pécau · Kordey · Chuckry
mycomicshop



ليبني جسورا خيالية.

في روايته الجرافيكية الملحمية التاريخ السري- The Secret History، والتي نُشرت أصلا بالفرنسية تحت اسم: L'Histoire Secrète، ثم تُرجمت للإنجليزية، يمنحنا المُؤلف: جان بيير بيكو- Jean-Pierre Pecau، ليس فقط عملا إبداعيا نادرا، بل درسا عمليا في كيفية كتابة عمل أدبي من نمط "التاريخ البديل"[1] الذي رغم تجذره في الأدب الغربي بداية من القرن الأول قبل الميلاد، لا أجد له أثرا يُذكر في الأدب العربي- تبدأ القصة في العصر الحجري الحديث بأربعة أخوة، أخين وأختين توأم يرثون أربعة كروت عاجية من شامان[2] مُحتضر، تحمل الرموز الأربعة: الكأس، الدرع، الرمح، السيف[3]، أربعة إخوة سيمتلكون قوة سحرية هائلة، وحياة أبدية، سينطلقون عبر تاريخ غرب أوروبا محاولين إعادة صياغته كل منهم لأسبابه الخاصة وأهدافه الفردية، منهم من يحاول أن يُعدل من مسار التاريخ في اتجاه التقدم والاستنارة وحرية البشر ورفاهيتهم، ومنهم من يحاول تدمير البشرية ككل وإفنائها بإغراقها في الحروب والفوضى!

أربعة أركون -Archones-، في العقيدة الغنوصية الأركون هم الملائكة الذين كلفهم الرب ببناء العالم المادي، وفي اليونانية القديمة الأركون هو "حاكم"، وهم لعبوا الدورين طوال الوقت، يطرح المُؤلف "جان بيير بيكو" تعريفا خاصا لما هو السحر، السحر هو تدخل في مسار الزمن، تلاعب بتروسه، اختيار مسار زمني مُحدد، وإجبار الزمن على الدوران في اتجاهه، تتعقد القصة بظهور الأركون الخامس، "الأركون المُظلم"، ملك صقلية النورماندي الأخير "ويليم الثالث" الذي سقط حُكمه بعدما اكتسح الامبراطور "هنري السادس"- امبراطور الامبراطورية الرومانية المُقدسة- صقلية، مُنهيا حُكم النورمانديين فيها، لا تذكر المصادر التاريخية مصيرا واضحا للملك الصبي الذي لم يكن قد تجاوز الرابعة عشر وقتها، لكن القصة الفلكلورية تتحدث عن خصيه، وتسميل عينيه، وتعريضه لعذاب مُفرط!

في الرواية يمتلك ويليام قوة الأركون الخامس بسبب لمسه لتابوت العهد- واحد من أكثر الأشياء تمتعا بقوة سحرية في الأساطير القديمة- والعذاب الذي شهده، ليتحول لقوة مُظلمة هدفها تدمير العالم، تضطر الأركون الأربعة الأصليين للاتحاد معا لمواجهته رغم الخلافات والعداوات المُستمرة بينهم لقرون عديدة، يزداد الأمر تعقيدا بانتشار أوراق اللعب في أوروبا، أوراق اللعب التي أصبح من المُمكن تحميلها قوى سحرية، وظهور "اللاعبين" سحرة يمتلكون جزءا من قوة الأركون الأصليين، يؤسس كل أركون "بيتا للقوة" حيث- عبر القرون المُتتالية- تعلن أجيال من الرجال والنساء ولائهم لهذا البيت أو ذاك من البيوت الأربعة الأصلية، التي تعمل عبر التاريخ الغربي كله، عبر عشرات الأحداث من الحروب الصليبية وحتى الثورة البلشفية، وصولا للحرب العالمية الثانية والحرب الباردة والصراع العربي الإسرائيلي، وظهور عشرات الشخصيات التاريخية التي تتورط بشكل أو بآخر في لعبة الأركون الأربعة وخامسهم المُظلم، من نوستراداموس ومايكل أنجلو، حتى


KRAKAKON!



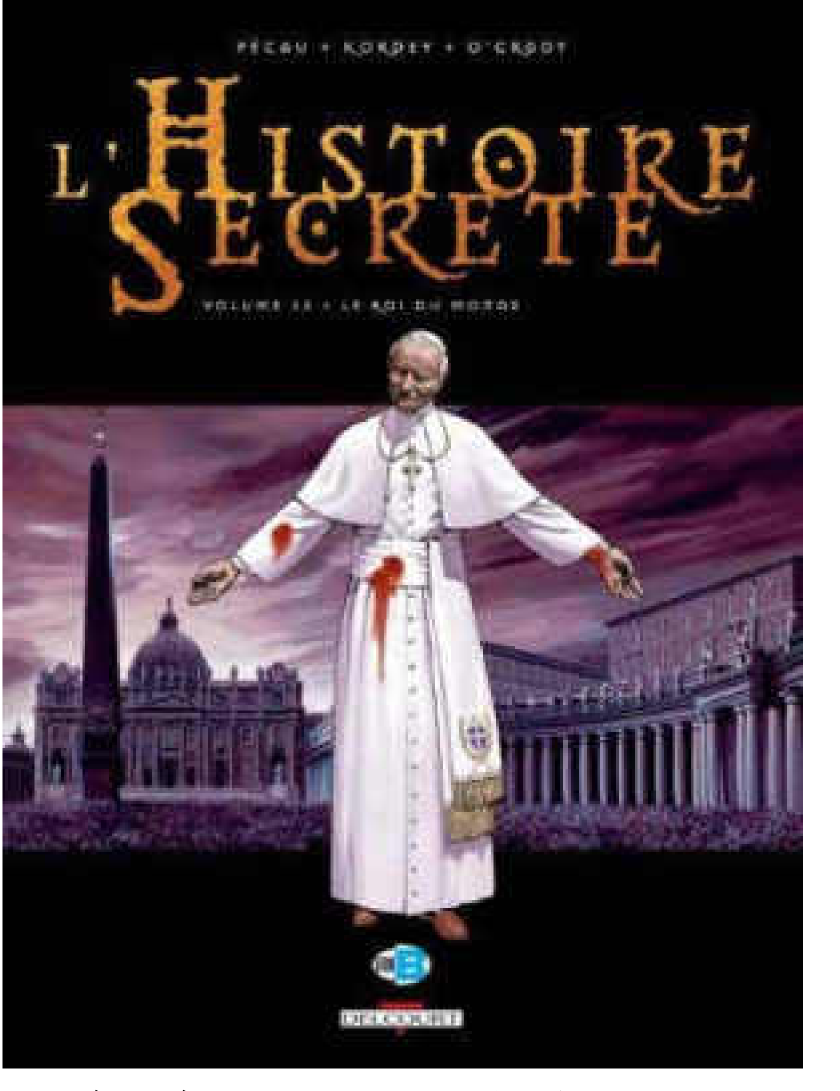


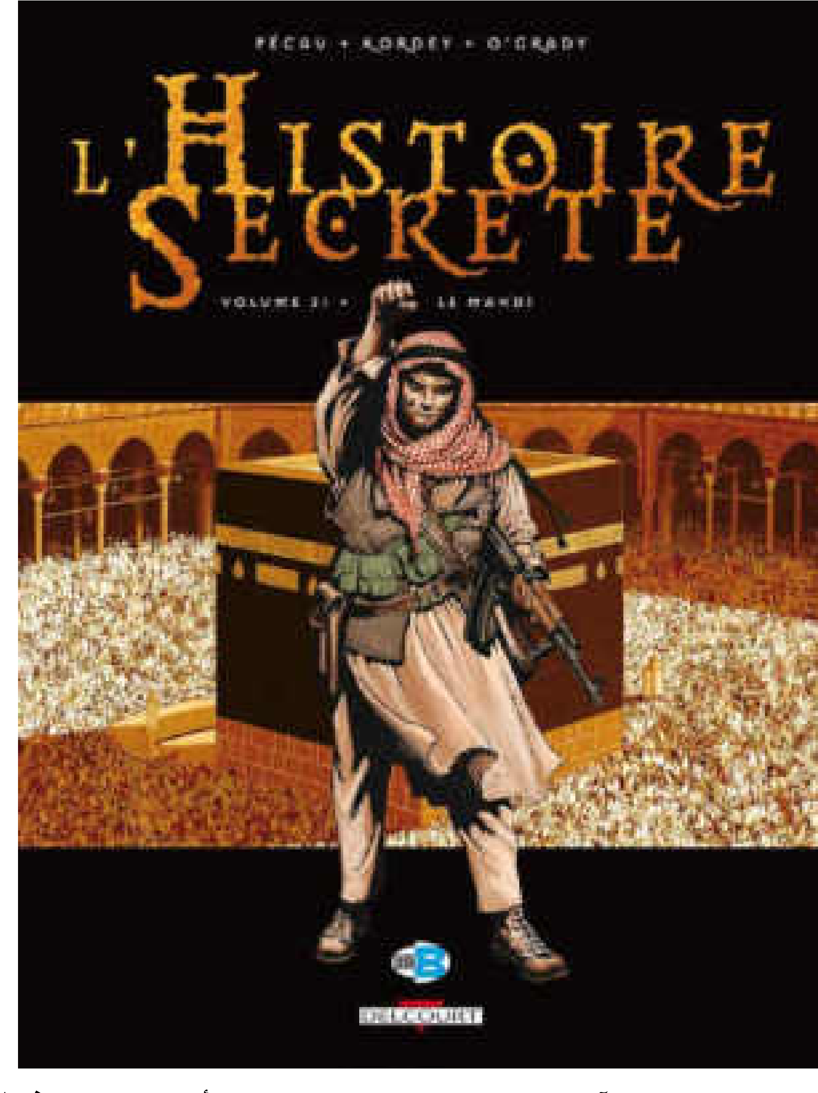












عبد العزيز آل سعود، وجوزيف ستالين، ونيكسون، تمتد الرواية عبر ما يقرب من الألف عام من التاريخ الغربي وتاريخ الشرق الأوسط، مُقدمة تاريخا "سريا" وسحريا للعالم!

لا يظهر المُؤلف معرفة عميقة وواسعة بالتاريخ فقط، بل قدرة على غزل خيوط روايته وسط "الفراغات" التاريخية والأحداث المُثيرة للاستغراب، والشخصيات المُثيرة للفضول، أسطورة "الكأس" المُقدسة، العدد المُثير من الأخويات والجمعيات السرية التي انتشرت في أوروبا طوال قرون، السقوط الغريب والمُدمر لفريدريك الثاني، واحد من أغرب شخصيات العصور الوسطى، رجل يبدو لنا كأنما شخصية من عصر النهضة زُرعت بالعصر الوسيط، الصعود والسقوط السريعان لنابليون بونابرت، ولع التشكيليين مُنذ عصر النهضة برسم أوراق اللعب، الشائعات التاريخية عن إناث تتولى مناصب الكرادلة سرا، أو حتى تصعد لكرسي البابوية، كيف أمكن لعبد العزيز آل سعود انتزاع الرياض من آل الرشيد بأربعين رجلا فقط!، شخصيات بغموض سان جون فيليبي- St John Philby، رجل المُخابرات البريطانية الذي أصبح أقرب مُستشاري عبد العزيز آل سعود، وتحول للإسلام حاملا اسم الشيخ عبد الله، ويقال: إنه أصبح مُتشددا دينيا لدرجة أن العائلة السعودية طردته من مملكتها بعد وفاة المُؤسس عبد العزيز، لأنه تجرأ واتهمهم بالتخلي عن النقاء الديني للملك المُؤسس!

الرواية في الحقيقة صعبة ومُعقدة، ستلهث ورائها محاولا تتبع كم هائل من الأحداث التاريخية الحقيقية التي يتم نسج الأحداث الخيالية وسطها بمهارة شديدة، تكاد تشكك في أن هذا هو ما حدث فعلا، عشرات الشخصيات التاريخية تنشط إلى جانب تلك الخيالية في عمل ملحمي يمثل وجبة شديدة الدسامة لكل مُحب للتاريخ كعلم، وللتاريخ البديل كاتجاه فني، يرتكز المُؤلف على معرفة عميقة وواسعة بالتاريخ الأوروبي وتاريخ الشرق الأوسط- نذكر أنه بدأ حياته كمُدرس للتاريخ- ووعي بالتطور التاريخي- ففي نقاش ما بين اثنين من الأركون الأربعة في وقت ما بعد الحرب العالمية الثانية، يعلن أحدهما أن بيتا جديدا للقوة قد ظهر، بيتا لا يمتلك أحد الكروت السحرية الأربعة الأصلية، بل يمتلك سحرا جديدا، سحر المال والنفوذ- بيتا يسميه: "المجمع الصناعي العسكري"، مُؤذنا بصعود نوع جديد من السحر الذي سيستخدم لتشكيل التاريخ.

رسوم الحلقات السبع الأولى بريشة رساما الكوميكس الكرواتيين: **Igor Kordej**، و**Goran Sudžuka**، ورسام الكوميكس الصربي: **Leo Pilipovic**، بينما رسم **Igor Kordej** الحلقات الـ21 التالية مُنفردا، وجاءت الرسوم مُلتزمة بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية في رسم الكوميكس- الصفحة المُقسمة لكادرات عديدة متساوية تقريبا، الخطوط السوداء التي تُحيط الشخصيات، التظليل بالقلم الحبر، التلوين الشفاف، الالتزام بالواقعية- مع التزام رائع بالملابس التاريخية لكل عصر وديكوره يدل على ثقافة فنية تاريخية عميقة، مع أناقة واضحة في رسم بورتريهات الشخصيات التاريخية، إلى جانب تصميم الشخصيات الخيالية الذي جاء مُتحفظا

نوعا ما، متوافقا مع الواقعية العامة للرؤية البصرية للرواية، ورسم مثل هذه الرواية ليس بالمهمة السهلة، خصوصا مع وجوب التعامل مع كم كبير جدا من "النص/ الحوار" في كل صفحة، بل وكل كادر بها.
نُشرت الرواية بالفرنسية في ثلاثين حلقة بداية من 2005م وحتى 2013م بواسطة دار النشر الفرنسية Delcourt،
ونُشرت بالإنجليزية في ثلاثة مُجلدات:
المُجلد الأول : من فجر التاريخ حتى 2017م- 338 صفحة نشر عام 2010م.
المجلد الثاني : من 1918م حتى 1945م- 346 صفحة نشر عام 2011م.
المجلد الثالث : من 1946م حتى 1970م- 342 صفحة نشر عام 2014.

لكن هذه الرواية كسرت قلبي في الحقيقة، فالحلقات الاثنى عشرة الأخيرة لم تُترجم أبدا للإنجليزية، ولم أستطع أن أجد نسخا رقمية منها بالفرنسية، حلقات تغطي الفترة من 1970 وحتى 2012م حيث تنتهي الرواية بكشف مدينة Kor السحرية المتموضعة خارج الزمن البشري، والتي هي مصدر كل هذه القوى السحرية، تغطي تلك الحلقات أحداثا مثل هجوم الجهيمان على الحرم المكي، وضرب برجي التجارة العالميين، وانهيار الاتحاد السوفيتي، إلخ. ربما يمكنني إيجاد تلك الحلقات غير المُترجمة، وإن لم يحدث فسأكتفي بالرحلة الملحمية التي خضتها عبر أكثر من ألف صفحة مع التاريخ السري "السحري" للبشرية.

عناوين الحلقات التي لم تترجم للإنجليزية

Le mahdi, 2011 -- (No 21)
Le roi du monde, 2011 -- (No 22)
Absynthe, 2011 -- (No 23)
La Guerre inconnue, 2011 -- (No 24)
L'Ange paon, 2012 -- (No 25)
L'Amiral du diable, 2012 -- (No 26)
Santa Muerte, 2012 -- (No 27)
La Ville aux mille piliers, 2012 -- (No 28)
Opération Bojinka, 2013 -- (No 29)
Ground Zéro, 2013 -- (No 30)
Les Maîtres du jeu, 2013 -- (No 31)
Apocalypto, 2013 -- (No 32)

- - - - - - - - - - - - - - - - -

هوامش:

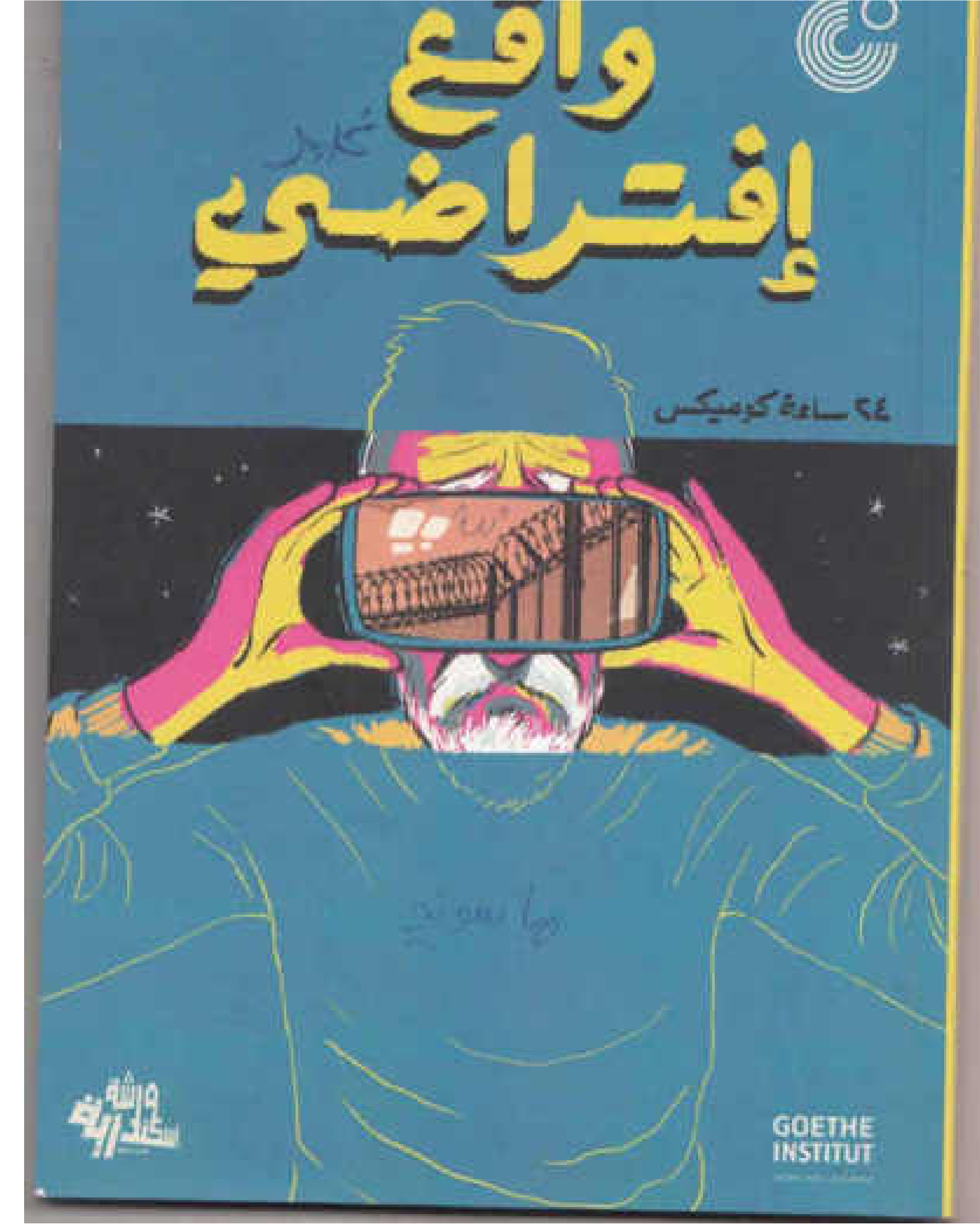
1 - التاريخ البديل Alternative History: هو صنف أدبي يحتوي على قصص تحدث فيها الأحداث التاريخية بشكل مُختلف عن الواقع، وعادة ما تحتوي هذه القصص على سيناريوهات "ماذا لو" في نقاط حاسمة في التاريخ، وتُقدم نتيجة بديلة للسجل التاريخي. هذه القصص مبنية على التخمين، ولكن في بعض الأحيان تستند على حقائق علمية. ويمكن رؤية التاريخ البديل كفرع من الخيال الأدبي، أو الخيال العلمي، أو الأدب التاريخي، وتستخدم مُختلف أعمال التاريخ البديل استعارات من أي من هذه الأصناف، أو من جميعها: Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction.

2 - طبيب ساحر.

3 - حملت أوراق اللعب الأصلية التي انتقلت من مصر المملوكية لأوروبا خلال القرن الرابع عشر الميلادي أربعة رموز هي: السيف، وعصا لعبة البولو، والعملة والكأس.

2 – الكوميكس المصرية: لنحاول مرة أخرى

في الفترة ما بين 2011م و2013م ظهرت عدة مطبوعات "كوميكس" مصرية، صدر أغلبها بتمويل من الاتحاد الأوروبي، وواحدة على الأقل بتمويل من أحد المراكز الحقوقية، كانت في أغلبها "تجريبية"، تميل لفن الكاريكاتير أكثر مما تنتمي للكوميكس بمفهومها المُستقر عالميا وتاريخيا، مُحملة بالكثير من "الأفكار" والذاتية، وغالبا ما كان الكاتب هو نفسه الرسام، صدرت غالبا بالأبيض والأسود لتوفير نفقات الطباعة، ثم تلاشت هذه التجارب في ضباب الزمن والأحداث، ربما لأن الواقع السياسي لم يعد مواتيا لمثل هذه المطبوعات المليئة بالافكار، أو لأن التمويل الأوروبي- ببساطة- قد توقف، وطبعا معاذ الله أن يتورط ناشر مصري أو عربي في تمويل طباعة شيء مثل "الكوميكس"، إلا أنه يبدو أن الأمل لم يُفقد تماما، ففي يوليو الماضي كان لي حظ الحصول على مطبوعتين صدرتا بدعم وتمويل من المركز الثقافي الألماني- معهد جوته الإسكندرية- هما: "واقع افتراضي"، و"مومازيكا"، حيث كانا نتاجا لنشاط "ورشة الإسكندرية"، وهي- كما هو مُثبت كتعريف بها في الصفحة الأخيرة لكلا المطبوعتين "بالعامية": "هي مُبادرة شبابية ابتدت في 2019م من مجموعة من الشباب السكندري، يجمعهم حُب فن القصص المصورة، كانت بداية الفكرة داخل جدران المركز الثقافي الألماني "معهد جوته الإسكندرية" بعد مجموعة من الورش نظمها المعهد على مدار أربع سنوات، التقى فيها الشباب "دول" مع فناني كوميكس ألمان، كل حد فيهم كان ليه اتجاه وطريقة مُختلفة عن التاني، ومع تراكم خبرات الشباب وزيادة وعيهم بالنوع ده من الفنون اتولدت فكرة المُبادرة كوسيلة يقدروا يعبروا بيها عن شغفهم وحبهم لفن القصص المصورة، هدف المجموعة هو نشر فن القصص المصورة كوسيلة للتعبير، وبنحاول نكون مجموعة



داعمة في المُستقبل لإنتاج قصص مصورة لفنانين من إسكندرية ومن مصر كلها". أكتب الآن وإلى يميني "كومة" من مطبوعات الكوميكس التي صدرت ما بين 2011م و2013م، وإلى يساري المطبوعتين المذكورتين، تفصلهما زمنيا عشر سنوات كاملة، لكن كلا التجربتين تتشابهان إلى حد كبير، نفس المُميزات في كل منهما، الذاتية، الفكرة التي تتفوق على التنفيذ وتثقل عليه، العمل هو تجربة "شخصية" تقريبا، يكتبها ويرسمها نفس الشخص، التجريبية العالية، الأغلبية تستخدم تقنيات "الكاريكاتير" في الرسم، الافتقاد لنص "أدبي" حقيقي خلف الرسوم، من المُحبط أن تجربتين تفصل بينهما عشر سنوات تبدوان مُتطابقتين، كأنما كتب علينا أن نبدأ كل مرة من النقطة صفر، ونسير قليلا ثم نتوقف، لنعود بعد سنوات لنفس النقطة، ونكرر نفس الخطوات، هذا المصير السيزيفي، هو أكيد مُحبط، مُحبط للمُتلقي بقدر ما هو مُحبط للمُبدعين المحرومين دائما من إكمال تطوير تجربتهم، والدوران دائما عند نقطة البداية، بدلا من الانطلاق للأمام، غالبا لأسباب خارجة عن إرادتهم، لكن من حقي أن أتجاوز هذا الإحباط بالحلم، ربما البداية قد تكون الإفلات من الذاتية، والتوقف عن النظر "للكوميكس" كمشروع فني شخصي، فالكوميكس ليست لوحة ولا قصة ولا رواية، بل عمل أدبي مرسوم، هي أقرب لفيلم السينما منها للوحة أو الرواية، هي جهد فريق وليس تعبير فردي، في الحالة المثالية، يعمل على الكوميكس فريق من خمسة مُبدعين: كاتب ورسام ومُحبر ومُلون وخطاط، الحد الأدنى غالبا هو كاتب ورسام- يتولى التحبير والتلوين- وخطاط، نادرا ما وجدت نماذج ناجحة كان فيها الكاتب هو نفسه الرسام، وحتى تلك التجارب الناجحة تعود لمُبدعين يمتلكون خبرة طويلة في إنتاج الكوميكس، ربما يمكننا تجاوز نقطة البداية بالبدء في إنتاج "نصوص" أدبية وتحويلها لسيناريوهات كوميكس يتم رسمها من دون الوقوع في تقنيات الكاريكاتير أو الرسوم التوضيحية. ربما أعود للكتابة عن هذه التجربة حينما أتجاوز إحباطي، لكن مبدئيا أنا أنظر بحزن لهذه المجموعة من الشباب المُحبين للكوميكس، وأتمنى أن يستطيعوا تجاوز نقط البداية وتطوير تجربة حقيقة، يوجد كثير من الإبداع والشجاعة الفنية في أعمالهم، تصلح كبداية قوية لتجربة كوميكس حقيقة، ربما تولد في وقت ما في المُستقبل.





كوماريكا

أغاني مصورة

GOETHE
INSTITUT





دراسة





د. راوية الشافعي

مصر

الحقيقة أن أهم نماذج فن النحت البارز والغائر وأولاها بالتناول بأولى سنوات الحضارة المصرية القديمة هي واحدة من أعظم روائع هذا الفن تشكيلياً، وأعرقها تاريخياً؛ إذ يعتبر المُؤرخون "صلاية نعارمر" أقدم وثيقة حُكم في التاريخ، وهي الشاهدة على لحظة فاصلة من عمر الحضارة المصرية، حيث كان توحيد القطرين حدثا مفصليا مثل البداية الحقيقية لبناء الأسرة الحاكمة الأولى من الدولة العتيقة، ونظراً لكل تلك الأبعاد فقد امتازت هذه الصلاية بتكامل قيمها التشكيلية المُصاغة عبر لغة تصويرية عُزفت خطوطها المحفورة برشاقة وبروز شديد الرقة والمهارة الأدائية على وجهي حجر "الشيست" الأسود بحوافه الخارجية مُثلثة الهيئة المقلوبة دائرية الأركان، متوافقة الحواف العلوية، وثنائية رأس الثور للمعبودة "حتحور"، مُبسطة التفاصيل، حيوية الأداء، بليغة الدلالات المُكتملة أبعاده بما يتوسط هذين العنصرين من تكامل خطوط رأسية وأفقية تشير إلى عنصر معماري هو قصر الفرعون، أو مقر الحُكم مُتقابل الخطوط الهندسية المُتعامدة وليونة رأسي المعبودة الراعية للبلاد.

غير أن كل تلك القيم التصويرية والأبعاد السياسية والعقائدية تتمثل في الجزء العلوي من وجهي الصلاية، والتي صورت مساحة وجهها الأول أول ملوك الأسرة الأولى "نعارمر" بالمرحلة الثانية من حكمه بعد أن استتبت له الأمور بانتصاره على مملكة الشمال وتوحيد القطرين، وتتبدى ملامح هذا النصر المُؤزر بصياغة تشكيلية شديدة البراعة والتبسيط والبلاغة المُؤسسة لكثير من سمات فن النحت الغائر والبارز إلى جانب التصوير الجصي الملون عبر مُختلف مراحل الحضارة المصرية القديمة، إذ يقف الملك مُرتدياً تاج الوجه القبلي بخطوطه اللينة وهيئته المعروفة جانبية الزاوية المُمتدة بملامح الوجه أمام العين المُكتحلة والتي استمرت مواجهتها للمُتلقي بمنطقة الصدر والكتفين،



صلاية نعارمر "تصور توحيد الأرضين".حفر بارز على لوح حجري "حجر السيشت".
الدولة العتيقة من 3100 ق. م- 2650 ق. م. المتحف المصري بالقاهرة.

بينما صورت الأذرع القوية على تنوع أوضاعها من الجانب مرة أخرى حيث ارتفعت إحداهما بسلاح لردع الأعداء أُطلق عليه "دبوس القتال"، بينما قبضت الأخرى بسفلية ذراعها على رأس ملك الشمال في إشارة واضحة الدلالات على هزيمته المُتبدية في صياغة جسده راكع السيقان الجانبية هي وملامحه الذليلة ذات الرأس الممسوك.

لتتجه أرجل حاكم الجنوب الداحر أعدائه بإزارها القصير خطوتها المقدامة الجريئة لملك مُنتصر نحو صياغة رشيقة الخطوط جانبية الزاوية. والحقيقة أن اختلاف زوايا رؤية الجسد الواحد بتناسق مُبدع على هذا النحو للعناصر البشرية والتي يرى الفنان المصري القديم في كل منها مثالية الجمال طبقاً لمفهومه الثقافي تُعد واحدة من أهم سمات الفنون المُجسدة على أسطح ثنائية الأبعاد بهذه الحضارة العريقة التي لعبت علاقة الحُكم بالعقيدة فيها دوراً أساسياً تمثل ترسيخه في تلك الصلاية بالغة الأهمية عبر تقابل لحظة انتصار الفرعون على عدوه والصقر "حورس" الجانبي مُهيمناً بنظرته الثاقبة ومخالبة المُدببة على أنماط مُبسطة من نبات البردي القابع تحتها رمز الشر "ست" بكتلته المُبسطة ووجهه المُعذب الذليل في ترديد معنوي عقائدي لذات اللحظة من الانتصار. ولأنه الملك فقد أكد الفنان سُلطته وهيمنته عبر ضخامة حجمه بالنسبة لخادمه الحامل خفيه على الطرف المُقابل من حورس، لتنتهي مساحة الوجه الأول من الصلاية بزوج من الهاربين المهزومين بالطرف السُفلي من الصلاية، واللذين توافق وضعيهما الحركي المُصاغ عبر ذات التنوع لزوايا رؤية أجزاء الجسد الواحد وهيئة هذا الطرف شبه المُثلثة دائرية نقطة التقاء الحواف.

أما الوجه الثاني من الصلاية التاريخية



الفارقة فقد صيغ بمساحتها أسفل رأسي "حتحور"، وقصر الحُكم موكب الملك المُنتصر وحاشيته بحجم أصغر من الوجه الآخر مُتجهين نحو المعبد بزهو هزيمة الأعداء المُصاغين باتجاه مُختلف توافق وجانبية حافة الصلاية حاملين رؤوسهم بين أرجلهم في إيحاء بليغ بانكسار الكرامة قبل مُفارقة الحياة. وقد حفرت كل تلك العناصر مُتكاملة العلاقات، متنوعة الاتجاهات لتجمعاتها البشرية عبر خطوط لينة مُعبرة لذات المُعالجة التشكيلية للجسد الإنساني مع الاهتمام بمُختلف التفاصيل المُجسدة لمكانة كل شخصية ودروها التشكيلي داخل جزء من مساحة توج الامتزاج بين قيمتها التعبيرية وأساس تكوين الصلايات المُتمثل بدائرية المركز والذي تكون من خلال مُبالغة تعبيرية شديدة الجرأة والبراعة لدائرية تعانق استطالة رقاب حيوانين خرافيين توحيان بجدلية الصراع والتوافق بين قطري مصر واللذين يحاول زوج من الحراس ترشيد طاقتيهما المُتناقصة في تعبير بليغ مُبدع الخطوط اللينة والتفاصيل الراقية مع استمرار ذات السمات الأساسية لصياغة الجسد البشري وتأكيد مدى أهمية العنصر المرسوم عبر تفاوت الأحجام.

بينما ينتهي الطرف السفلي من هذا الوجه بتجسيد آخر لذات فكرة انتصار الملك على أعدائه عبر هيمنة ثور مُدبب القرون المُتجهة بانحناءتها هي وميل رأس الحيوان دقيق التفاصيل المُبسطة المُعبرة نحو براعة صياغة لجسد أحد الأعداء والتي لا يدري الناظر إلى ضآلة حجمه وأفقية جسده المُنبطح برشاقة خطية مُبدعة ووجهه المُنطمس الذليل إن كان يجري هرباً وذعراً من سُلطة الملك المُتمثلة بالثور أم يركع له اعترافاً بهزيمته وعظم إثمه طالباً الغفران.

الحقيقة أن تلك الصلاية هي حقاً علامة تشكيلية فارقة أسست لكثير من السمات الأساسية لفن النحت البارز والغائر والجداريات الجصية الملونة بالحضارة المصرية القديمة عبر مُختلف مراحلها وأسرها الحاكمة التي سجلت ذات الصلاية حدثها السياسي الأكبر والأهم المُؤسس لترسيخ أركان حُكم أولها والمُتمثل بانتصار الملك "نعارمر" حاكم الجنوب على مملكة الشمال موحداً القطرين في دولة واحدة صمدت آلاف السنين بعد انتهاء حضارتها الأولى شديدة العراقة والثراء والتي كان تناول تلك الصلاية كنموذج شديد الأهمية من أول أسر "الدولة العتيقة" نقطة انطلاق نحو تأمل روائع النحت البارز والغائر والتصوير الملون "بالدولة القديمة".



فن تشكيلي

أجساد زها حديد!

محمود عوّاد

العراق



يَنحَدِرُ الشكلُ الاستِطيقي للمادَّةِ مِن تَرسيمِ حدودِ المُبادلةِ بَيـنَ جُمودِ المَعنى وتحريكِهِ حسيّاً عَبرَ مَرايا المُؤالفةِ والتَّنديدِ في آن واحد. مُبَلـورًا إيقاعًا يذهبُ نحوَ تحريرِ العَملِ الفنـيّ مِنَ التَّلقي العابرِ، ليدخلَ في دائرةِ الخطر، أَي استدعاءُ الشكلِ بالتَّمدُّدِ نَحوَ ديونيزوسيَّةِ الاحْتفاءِ الفلسفيّ، المرحلةُ التي يكونُ فيها العملُ الفنيُّ عرضةً لثنائيَّةِ المِخيالِ، وأَعني الإِنوجادَ بينَ محكيّ العربدةِ والتسليمِ. المقامُ الذي يمنحُ الشكلَ اغتـذاءَ الحركةِ بفلسفةِ الحركةِ نَفسها، أَي استفزازُ الحـاسَّةِ بمخياليَّةِ التخطي المُنبثقِ مِنْ زمنِ الرَّغبةِ الدلوزيَّةِ.

في هذا الإطارِ نرى أَنَّ قيمةَ العملِ الفنيّ تكمنُ في تفعيلِ دورِ الـزَّمنِ من خلالِ تبنّي ضرورةِ العبورِ مِنَ الانطفاءِ الجُزئيّ المُتمثلِ بإرجاءِ الفعلِ إلى الاشتالِ الكليّ المُتأتّي مِن انفعالِ الزمنِ في ضرورةِ تخليصِ الحاسّةِ من كسلِها ومنحِها صفةَ الزمنِ بوساطةِ المخيالِ. والأَخـيرُ هو الّذي يُحدّدُ زَمـنَ الحاسَّةِ وَمَدى حيويّةِ الفعلِ لديها، خصوصًا إِذا ما كانَ المحسوسُ يندرجُ تحتَ مفهومِ فنونِ الحركةِ الساكنةِ كالتَّشكيلِ والعِمارةِ.

هذا التَلاسنُ المباهجيُّ هو عالمٌ لحظيٌّ ينطلقُ من بواعثَ السِّحرِ المُنفلتِ من نظامِ التفكيرِ المُتصالبِ بترحيلِ هذه المباهجَ التي نسعى لاستتباعِ سبيلِها، والتي في تلمُّسِ أَثرِها يتحوَّلُ المِخيالُ إلى فكرٍ نسّاءَ يتأبّى عَلى العقلِ بلوغَ عالمِهِ، لكَوْنِهِ ينبثقُ مِنَ الحاسَّةِ إلى مُحاولَةِ مَوتِها التي يقترنُ بِها الانجماعُ المُباغَتُ للأَشياءِ والإِنسـانِ معًا، وهذه هي معالمُ الجنونِ الهاربِ مِنَ التَّوافُقي إلى الإِشكالي في استزراعِ تربةِ الفكرِ الجَماليّ بِسؤالٍ يَنبغي إِثارتُه، هل العمارةُ فنٌّ نحتيٌّ أَم هو عِلمٌ هندسيٌّ يغترفُ من منابعِ التشكيلِ مياهَهُ الصوريَّةُ التي دخلتْ فيما بعدَ الحداثةِ عالمَ الهجنةِ الشكليَّةِ، وهذا ما نجده في أَعمالِ زها حديد، كونها جعـلتْ مِنَ الشكلِ البصريّ فِعلًا جماليّاً، في تبنّيها تحريرَ البناءِ المِعماريّ مِنَ الحَتميّ الذي هو


زها حديد

عِلمُ الهندسةِ القائمِ على تحديدِ وظائفيَّةِ الشكلِ إلى الاحْتماليّ البصريّ، والأَخيرُ ترجيحٌ للفنيّ على الهندسيّ، أي هي تعملُ على إنتاج عملٍ فنيّ وليسَ بناءاتٍ وظيفةٍ. وعلى ضوءِ ذلك جاءَتْ أعمالُها مُتاخمةً للفكرِ والفنّ بشعريَّةِ الجَسَدِ الأُنوثيّ وإعادةِ انتاجِهِ برغبةِ المُتأَمِّلِ الإيروسي لعبقريَّةِ تضاريسِه، حيثُ تعاملتْ مَعَ المادَّةِ بسيولةٍ نادرةٍ تتمدَّدُ فاتحةً أُفقَ الرُّؤْيا لاستقبالِ أَشكالٍ مُستمَدَّةٍ مِن تحفيزِها للشكلِ بفهمٍ جسدانيّ الحضورِ، وفي هذا توكيدٌ على تبنّيها معاودةَ دولوز وتفكيكَ دريدا في الوقت نفسه، فالأُولى تكمنُ في توسيعِ دائرةِ الرغبةِ في تجديدِ الفهمِ المعماري بانفلاتٍ نحوَ المُبتَكرِ بقراءَةٍ جذموريَّةٍ مُحايثةٍ لتحولاتِ العصرِ بمُضاعفةِ الاغتذاءِ من حيويَّةِ الجسمِ المُفكّكِ للمرحلةِ وفي هذا منحىً دريديّاً.

إن تطوير الشكل المعماري يعترضه العديد من المعوقات، منها أَنَ فنَّ العمارةِ ينتَسِبُ لمفهومِ الذاكرةِ الحيويَّةِ، كونهِ يجمَعَ بينَ قِدَمِ الأَمكنةِ وحداثةِ الزمنِ، ما يجعلُ التجديدَ في هذا النوعِ من الفنونِ يُعَدُّ مِن الرّهاناتِ الخاسرةِ مُسبَّقاً، ليسَ كَما يحدثُ في ضُروبِ الفنونِ الأُخرى، علاوةً على ذلك يُعَدُّ فنُّ العمارةِ راوٍ ذو لسانين تأخذُ حكايتُه على مَحْمَلِ الجَدِّ دائمًا. فهو يتكلَّمُ عن الزمنِ بلسانِ الأَمكنةِ وبالعكس. كما أَنَّ الوثوقَ بسرديّاتِ العِمارةِ مُتأَتٍ مِن أَنَّ كُلَّ بنايةٍ هي وثيقةٌ تاريخيَّةٌ[1].

نفهمُ من هذا أَنَّها لسانٌ زمنيٌّ يُتْقِنُ لغةَ الحواسِ الكامنةِ في جسدِ الأَمكنةِ، وبذا تكونُ كالجسدِ الذي هو وثيقةٌ اجتماعيَّةٌ "ميرلوبونتي"، لذا فإن تطابقه مع البُعدِ الابتكاريّ للمعاودةِ الدولوزيَّةِ يحتاجُ لسقفٍ عالٍ مِنَ الغيابِ والحضورِ التنديدي.

إنَّ سؤالَ العمارةِ لدى حديد هو تعظيمٌ لجسدٍ صيروري؛ فهي تنفلتُ من المادةِ إلى الأَحيازِ، بمعنى أَنَّها تُغامرُ في تحريكِ التلقي المألوفِ بأَجسادٍ تتحركُ في فضاءِ السؤالِ عن زمنيَّةِ هذه الأَشكال. إنَّها ترى في عمارةِ العولمةِ سؤالاً سائلاً في تنظيفِ بشرةِ المُدنِ جسديّاً، ربَّما أَرادت توكيدَ ذكوريّةِ الاستهلاك؛ ما دعاها إلى المُواجهةِ بعمارةٍ سائلةٍ مهمتُها "أَدرمةُ" السواكنِ



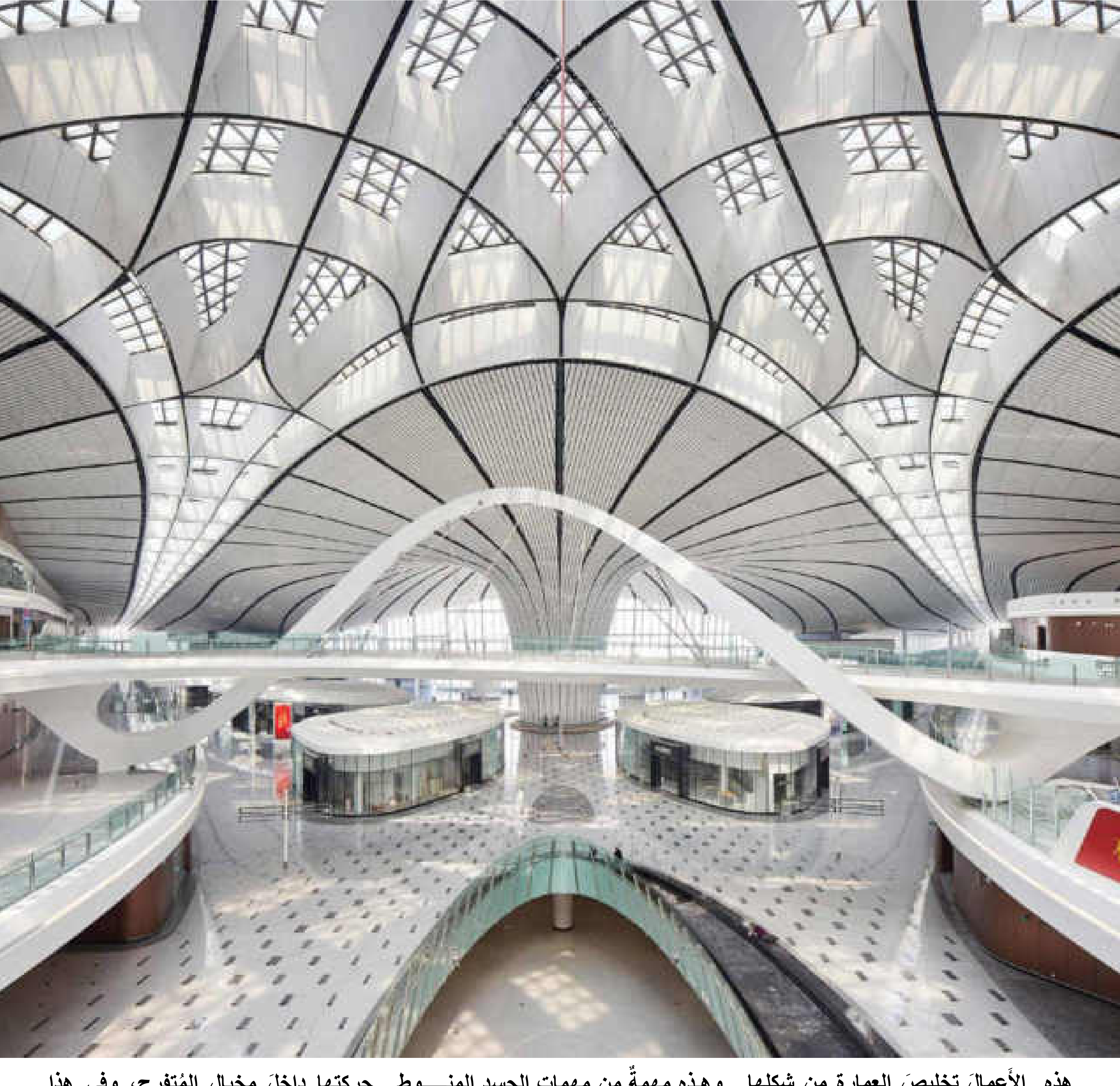
بسيولةٍ تنهلُ من باومان ثقافةَ أيديـولوجيَّةِ الاستهلاكِ فقط، أمّا سيولتَها الشكليَّة فتــتجلى في تخطيها الحركةِ المنطقيَّةِ في اعتمادِها الإيقاع الدرامي الشكلي للإنسان. لأنَّها تــرى في العـمارةِ أكثرَ من مُجرَّدِ تعليقٍ على الحالةِ الإنسانيَّة، فمع الحربِ والسلامِ والحُبِّ والموتِ والوباءِ والولادةِ والغيضِ والنكباتِ والهواءِ الذي نتنفسُهُ، إنها هي الحالةُ الإنسانية[2].

لقد بيّنتْ عوالمُها البصريّة رغبتَها في خلقِ أجسادٍ موازيةٍ فكريًا وبصريًا لشواشِ العولَمةِ، وتكونُ في الوقتِ نفسِهِ مُباطِنةً لإيقاعِ الأثَرِ الفكريِّ الناجمِ عن فهمٍ فلسفيٍّ لحركةِ العمارةِ على أرضيَّةِ فكرِ القرنِ الواحدِ والعشرين المليءِ بنظريّاتِ الانفجارِ الثقافي، وليسَ سوى الجسدِ بمُستطاعِهِ الدخولَ في صراعٍ كوزموبوليتيٍّ حيثُ الهوياتُ تتقافزُ باتجاهِ الامحاءِ الفرجوي. فمن الناحيةِ الأيديولوجية سنُصبح كما يرى تشارلز جنكس، من دونِ أُسلــوبٍ ،حتى ليخالُ للمُشاهـد أنه هو نفسه موجود في عرضٍ لبصريّاتٍ مسرحيَّةٍ تتحركُ فوقَ خشبةِ الفكرِ والجمالِ.

المسرحُ في أُصولِهِ هو الفكرةُ في الجسد[3]، وكلَّما تماهتْ حديد في جســدنةِ العمارةِ لوَّحَ بيدِها منديلُ عُطَيْلَ، وفي ذلك إشارةٌ لخيانةِ السلفِ المحلّيّ والعالميّ.

لم تكتفِ زها حديد بتمييعِ الشكلِ المعماريّ، وإعطائه صفةَ المُعاصرةِ، بل ذهبتْ إلى أبعدَ مــن ذلكَ حيثُ تجديدِ مسارِ الرؤْيةِ من المُشاهدةِ إلى الفرجةِ، أي أنَّها أضفتْ على الشكلِ المعماريّ صبــغةَ الأدرمةِ، وبهذا تكونُ قد انتقلتْ مِنَ التصميمِ إلى التأليفِ المعماريّ، ربَّما تجدُه، وهذا ما تُشيرُ إليهِ أعمالُها، بأنَّ الفضاءَ وليس المكان بحاجةٍ لمنْ يؤلِّفُ عالمَهُ وليسَ لمنْ يجعلُ منهُ بنايةً جامدةً، لأنّها تُصعد من حيوية المكان الفراغي، المُستمد طاقتهُ من كتابة المكان في تكثيف الاشتغال على "الفضاء الذي هو ليس مكاناً لكنه علاقة مع المكان"[4]، ويُعد الزمن الدعامة الرئيسة في التأليف، وهو وإن استدعى المكان فإن استدعاءه لن يكون إلا لحث الذاكرة بالحكاية ليس إلا، وذلك من خلالِ تكثيفِ الاشتغالِ على ثنائيَّةِ الحركةِ "الزمن ـ الجسد" باعتبارِ أَنَّ الإيقاعَ الدراميَّ لايتوافرُ إلّا في استبطانِ عوالمَ هذه الثنائيَّةِ، وفي هذا انتقالٌ منَ السكونِ إلى الحركةِ، لأَنَّ الفرجةَ قائمةٌ على الفعلِ، سيَّما وهي تشتغلُ ضمنَ فضاءٍ زمنيٍّ قائمٍ على الزوالِ والمحوِ، لذا يمكنُ القولُ: إنَّ عمارةَ زها حديد هي جسدُ لفضاءاتِ العصرِ الذي يجمعَ سديميةِ الشّعرِ وفلسفةِ الشكل. ذلك أنَّ "ما قدمته من عقل مُختلف يُنتـج رؤيةً مُغايرةً للعمارة ونظـم كتابتها، يذهب بعيداً عن تكرار مبادئ الأعمال السابقة، يُزيح الوقائع عن واقعيتها ووقائعيتها، ويقصد بها إلى اقتراح ما هو مُختلف وضاج بالخيال والحلم[5].

قد يجد المُتابع لفرجاتِ زها حديد نزوعًا نحوَ تلصُّصيَّةٍ عاليةِ الإيقاعِ، إذ لا يقتصرُ دورُ البـنـاياتِ على كونِها مكانًا لحركةِ الإنسانِ، وإنما هي من ستقوم بدور المُمثلين من ذوات الأطراف الثقيلة[6]، كذلكَ عــمدتْ في أعمالٍ كثيرةٍ إلى توسيعِ دائرةِ السؤالِ الإيروتيكي، فيصدمُ المُتفرجَ للجرأةِ الواضحةِ في تكوينِها لهذا العمل، وبذا تكونُ قد تخطَّتْ ملامحَ "العمارةِ الذكوريَّةِ" التي خصَّها الباحثُ الجماليُّ شاكر لعيبي بمُؤلفٍ خاصٍ، متجـاوزةً فكرةَ العمارةِ الأُنثويَّةِ إلى عمارةٍ فرجيَّةٍ، ويبدو ذلكَ جليّاً في عملِها "ملعبُ نادي الوكرة في الدوحة، ومطار بكين في الصين"، فهل أرادتْ بمثل



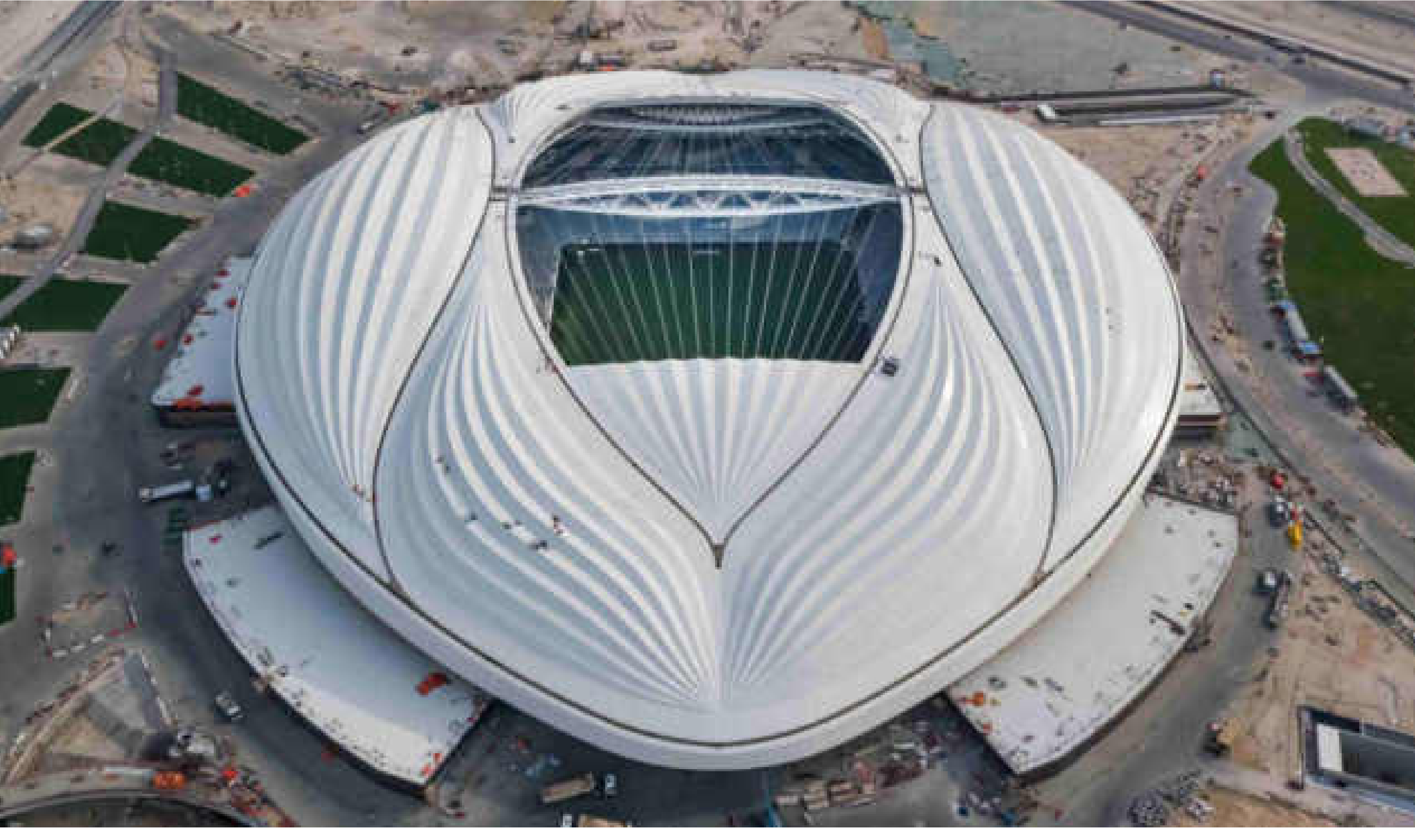
هذه الأَعمالَ تخليصَ العمارةِ من شكلِها الاحتشامي، والذهابَ بها إلى أَقاصي الّلــذةِ التي ستعيدُها إلى فضــاءاتِ الفنّ والدهشةِ بعدَ أَن تَحوَّلتْ لبنايةٍ مقموعةٍ وعاجزةٍ عن تأديةِ دورِها الفــكريِّ والجماليِّ، ويمــكنُ التَّخلي عنها متى ما انتفتْ الحاجةُ إليها.

يجيءُ الطابعُ الدراميُّ لعمارةِ زها حــديد من تموُّجاتِ الجسدِ الَّذي بدورِهِ يعملُ على ترغيبِ المكانِ على الانتقالِ من الذاكرةِ المعماريَّةِ المُنبــثقةِ من العلومِ الهندسيَّةَ، إلى ذاكرةٍ سائلةٍ تأْتي من الفعلِ لتنــتهي بهِ، وهذِهِ مهمةٌ من مهماتِ الجسدِ المنـــوطِ بهِ استدراجَ المكانِ وتوطينِهِ في سُدمِ الحواسِ قبلَ المنطقِ لكونِ العمارةُ الحديثةُ زمنيَّةً أَكـــثرَ منها مكانيةً، والزمنُ فيها هو الذي سيقودُ انتماءَنا المُقبلَ للمدينةِ وليسَ المكانُ[7]. في حينِ تأْتي مكانيـّـتُها من لحظةِ استدعاءِ الإنسانِ للقاءِ بزمنِهِ، بمعنى أَنَّها تضطلعُ بمهمةٍ تماكنية، وهنا يتــوافرُ لدى المُتفرجِ شعورٌ بملامستهِ لمكانٍ رَيْبي، إذِنْ هي مكانٌ جذموري وليستْ ذاكرتي لأَنَّها لا تُحيل إلى مشهدِ حركتِها داخلَ مخيالِ المُتفرجِ، وفي هذا تحريرُ المدينةِ وتحويلها إلى فضاءٍ فنيّ، هذا الإصرارُ على تحقيقِ الأَفضنةِ مَنَحَ أَشكالَ زها حديد حضورًا شعريّاً. ذلك لأَنَّ الشِّعرَ هو الفضاءُ الفكريُّ والفنيُّ للُّغة.

إنَّ عمارةُ زها حديد لا تحتاج لمُتلقٍّ مُشاهدٍ، إنَّما هي بحاجةٍ لعينٍ دراميَّةٍ تؤلِّفُ الشكلَ بحركةٍ جسديَّةٍ تعـــبرُ بالشكلِ من الكتلةِ إلى التمثيلِ الذي سيمنحُ الشكلَ إيقاعًا فنـيّاً داخليّاً موازِيًا لاشتباكِها البصري، وهذا مُتَأَتٍ من دخولِها حيِّزَ الفعلِ الناجمِ في



سعيٍ منها للإنوجادِ التمثيلي، لتنتقلَ بذلكَ من الفضاءِ إلى الزمن.
يختبرُ الزمنُ نشاطَهُ بتوافرِ جسدٍ مُسترفدٍ من الحركةِ السريَّةِ للزمنِ وهو يتعقبُ أثَرَهُ في الأشياءِ قبلَ الإنسانِ، راصدًا عبورَه المرآوي من خلالِ تأجيجِ الخلافِ بينَ الجسدِ ومقامِهِ الاجتماعيِّ والسياسيِّ، ذلك لأنَّ الفكرَ يعملُ على بذرِ الجسدِ بالنميمةِ، ويتجلّى هذا الأثرُ في اشتغالاتِ حديد المُستفزةِ للجسدِ باستضافةِ العينِ لمرحِ ذلك الشكلِ الذي لا يُحتفى بهِ فكريّاً وجماليّاً إلّا بجسدٍ حاملٍ لذبذباتٍ عابرةٍ لحدودِ ثُنائيَّةِ التَّلقي المألوف "الرفض – القبول" التي في مُغادرتِها يحظى المُتفرجُ بالحسِّ التأليفي، فحركةٌ خياليَّةٌ تقابلُها حركةٌ جسديَّةٌ تُوازي لَحظةَ التخيُّلِ لدى الخالقِ البصري.
من هنا ستقل أهمية المكان في عمارة زها حديد، فهي عمارة تحتفي بمجاورة الواقعي بالافتراضي الّذي هو سمةُ الفنونِ المُعاصرةِ التي تَعتبرُ أنَّ فكرةَ المكانِ في الراهنِ العولمي هي تأهبٌ زمنيٌّ، بعبارةٍ أُخرى هي تتعاطى مع المكانِ بوصفِهِ تجديدًا لفكرةِ الزمنِ نفسِهِ، وبذلك تكونُ قد غادرتْ المكانَ لتدخلَ في الفضاءِ الذي هو كلمةٌ تجريديَّةٌ بِحَدِّ ذاتِها أكثرَ من كلمةِ مكان[8]، وكما يبدو فإنَّ التجريدَ إيقاعٌ وبُعدٌ فنيٌّ ينشغلُ بتدعيمِ زمنِ الفرجةِ بمُقترحاتٍ صوريَّةٍ، بخلافِ المكانِ الحاضنِ للصورةِ المرجأةِ أو التي تنتظرُ مَنْ يُخرجُها من قفصِها، وتنشيطَ نضيدتَها بالذاكرة. وما ينطبقُ على الفنّ المُعاصرِ يجري على العمارةِ الحديثة خصوصًا مع عمارةٍ مثلِ تأليفاتِ زها حديد، ذلك لأنَ الجسدَ في حضورِه في عملٍ ما يعملُ على "أدرمة" المكانِ بالفضاءِ، لأنَّه يتنامى في التحرُّكِ السريّ للزمنِ، أمّا الأشياءَ فتكمنُ حركتُها في الاقترانِ بالجسدِ الذي سوفَ يمنحُها صفةَ الفعلِ وليسَ الجَسْدنةِ مَعَه كما يحدثُ في عوالمَ الفضاء.
لم يحضرْ الجَسدُ في عمارةِ زها حديد كمُعطىً جمالي وفكري وحسب، بل حضرَ لتفعيلِ دورِ الرّاوي البصريّ البولوفيني، لتحريرِ الجسدِ نفسِهِ من سرديَّةِ الجسدِ الواحدِ، والانشطاريَّةُ ههنا منبثقةٌ من اجتراحِ فُرجةٍ حِكائيَّةٍ جديدةٍ تُعلّي من مقامِ السَّرْدِ، إنَّ في مُقاربةِ الجسدِ بعلمِ السَّرْدِ عوالمَ لا تنفكُّ تمتدُّ عروقُها في تربةِ السؤالِ عن جدليَّةٍ سماويَّةٍ مفادُها: هل الجسدُ ساردٌ إلهيّ قبلَ أن يكونَ ساردًا اجتماعيّاً وسياسيّاً، وكيفَ يتأسّسُ السؤالُ عن علاقةِ الجسدِ بوصفِهِ حكّاءً بفنّ العمارةِ التي هي شهرزادُ الزمكانِ في آنٍ واحدٍ، وهل يحقُّ لنا الحديثُ بإيجازٍ عَن ذلك.
في ظنّي أنّ لقاءَهُما لا يتمُّ الّا في مُبادرةٍ فكريَّةٍ تجمعُ الاثنينِ معًا، فإنْ عُدْنا إلى "ألف ليلة وليلة" نرى بأنَّ الجسدَ بجنسَيْهِ هو ساردٌ مراوغٌ لأسرارٍ وحكاياتٍ عمارةِ الرغبةِ، وبدونِه تتشظّى الحكايةُ، وتنهدمُ عمارةُ الخَيالِ المُرتكزةُ على دعامةِ



سؤالِ الجسدِ المُفتِّشِ عن رغـــبةِ الكاتبِ في تشييدِ عمارتِهِ السرديَّةِ بمعزلٍ عنِ الجسدِ، وكيفَ سيكـونُ شكلُها آنذاكَ، وهل بإمكانِه تحقيقُ ذلك من دونِ جَسَد.
ثمةُ تساؤل آخر لا بدَّ مِنْه يتعلق بضرورات الإبداع السردي مفاده: هل ثَمَّةَ جسدٍ سارد وآخرُ غيرُ سارد؟ وما هي ملامحُ الجســدِ السارد؟ وهل تُقام عمارةُ السَّردِ على المكانِ أَم الفضاءِ؟ في ظنّي أَنَّ لإضفاءِ إيقاعٍ دامٍ على الحــكايةِ مقروناً بتوافرِ جسدٍ ساردٍ يجمعُ التنبُّهَ والمَكْرُ في قراءَةِ أطراسِهِ، ذلك لأنَّهُ كما الأكـوانُ بحاجةٍ لقراءَةٍ لامتناهيةٍ، ومُقاربَةِ الجسدِ بعمارةِ الكوْنِ مُتأتٍ من تقبُّلِ فكرةِ الحضورِ والغيابِ من خلالِ تبنيهِ اللعبةَ الطرسيةَ، وفي الأخير ترتسمُ ملامحُها بتوافرِ جسدٍ شهرزاديٍّ يُعيدُ قراءَةَ مسروداتِه على مرِّ العصر.
إنَّ حضورَ الجسدِ الســاردِ في أنثروبولوجيا العولمةِ يختلفُ عن حضورِه في سردياتِ شــتراوس، وموضعُ الاختلافِ يكمنُ في أَنَّ العولمةَ تقومُ على اقتراحِ الجسدِ وليسَ تأكيدِه، إذ لا شيءَ ثابتٌ في عالمِ مُضارباتِ البورصةِ وأَسواقِ السلعِ، ما دفعَ القائمين على مراكزِ التجارةِ للأَخذِ بنظرِ الاعتبارِ زئبقيَّةَ وسيولةَ الإنسانِ في زمننا، وفي هذا بُعدٌ انشطاريٌّ في لسانِ الساردِ الذي هو الجسدُ، فيبدو للقارئِ البصريِّ أَنَّنا أَمامَ امتحانٍ يَختَبرُ به المسرودُ الأَدبيُّ نظيرَه المسرودِ البصريِّ، وقد تجلَتْ هذه العوالمُ في ســـردياتِ الفنانِ القاصِّ أَنيس الرافعي لا سيَّما في كــتابِه الموسوم "اعتقالُ الغابةِ في زجاجةٍ"، المُؤَلَّفُ الذي غادَرَ به الرافعي كليشيهاتِ الســردِ العربيِّ، فقد استطاعَ أن يُشيّدَ عمارتَه السرديَّةَ بثقافةٍ جســديَّةٍ مُستقاةٍ من تشبُّعِهِ بثقافةٍ بصريَّةٍ، من تشكيلٍ وسينما عمقِها الجسد.
أخيراً يمكن القول: إن المُتمعن في السُلَّمِ التأليفي لعمارةِ زها حديد، يشعرُ وكأَنَّه في حضرةِ جسدٍ راوٍ لحكايةٍ عجزتْ اللغةُ من استكناهِ سرِّها، فلجأَ إلى السردِ البصريِّ، ففي زمن العولمةِ كلُّ شيءٍ في الــوجودِ يُقرأُ سردياً، إذن المسرودُ الصوريُّ لا يختلفُ في آليّاتِ السَّردِ فحسب، إنَّما في طرائقِ القراءَةِ أَيضاً، هذا لا يعني أَنَّ الجسدَ مُعطَّلًا في قراءَةِ النصِّ الأَدبيِّ، إذ لا يُستَثْمَرُ أنوجادُه كما يحدثُ في قراءَةِ النصِّ الصوريِّ، لذا تكونُ حركتُه مُتباطِئَةً، مُقارنة واندفاقه مع الجَسَدِ والعمارة.

الهوامش:

----

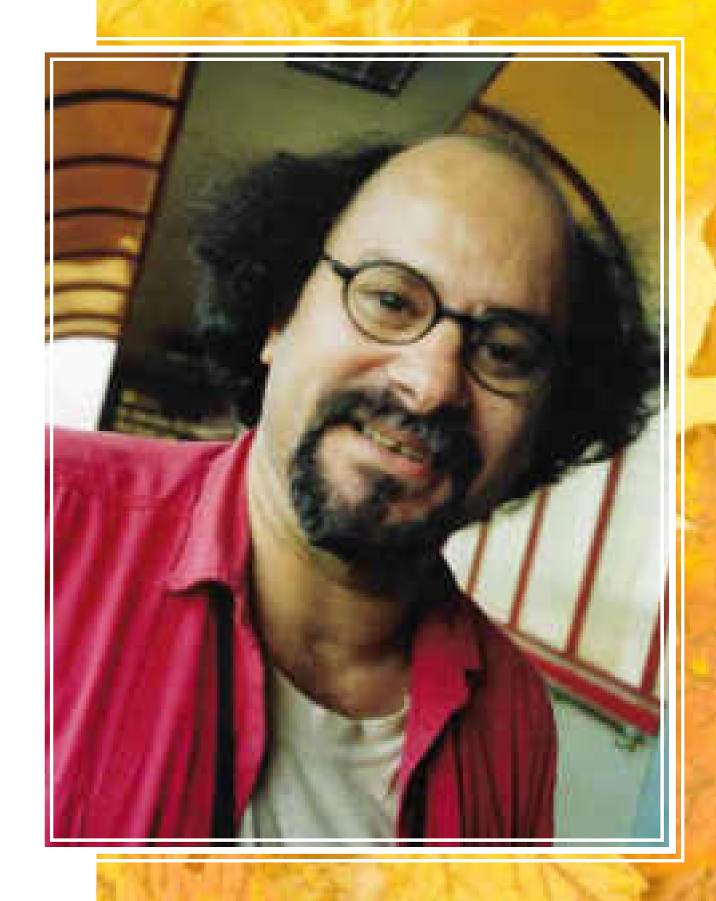
1 - سينكلير جولدي/ تذوق الفن المعماري/ ترجمة: محمد بن عبد الحسين إبراهيم/ ص 2.
2 - ينر بانهام/ عصر أساطين العمارة/ ترجمة: سعاد عبد علي مهدي/ ص 13.
3 - آلان باديو/ في مدح الحُب/ ترجمة: غادة الحلواني/ ص 110.
4 - شاكر لعيبي/ العمارة السوريالية/ ص 42.
5 - أسعد الأسدي/ معرفة المكان/ ص 105.
6 - تذوق الفن المعماري/ ص 13.
7 - جان بورديار وجان نوفيل/ الأشياء الفريدة/ ترجمة: راوية صادق/ ص 72.
8 - مارك أوجيه/ اللاأمكنة/ ترجمة: ميساء السيوفي/ ص 84.

دراسة

مسرح

المنفى والفنان: في التقنيات المسرحية

الجزء السادس



حازم كمال الدين

العراق/ بلجيكا

في القسم الأوّل من بحث "في التقنيات المسرحية" تناولت الحركة ومسرح الحركة مُستشهدا ببحثين، الأوّل من "إلزه هايب دراماتورج" الفرقة تحت عنوان "لماذا مسرح الحركة"، تناولت فيه أولوية الحركة في العرض المسرحي تاريخيا وأهميتها كعمود فقري للتمثيل والتأويل- يمكن للمرء أن يدّعي أنّ الحركة أكثر تجريدا من الكلمة- الحقيقة هي أنّ حوار الإنسان المنطوق لا يزيد عن 30% من مُجمل عملية التواصل. أما الجزء الأكبر من العملية- -70% فمصدرها أنواع مُختلفة من الحركة. وفي بحثي تناولت الطابع الحسّيّ للحركة "إنّ نشوء المسرح من خلال الطقوس الدينية له طابع حسّي جسدي، وقد التحق النص بالعرض المسرحي بشكل مُتأخر نسبيا. فقد بدأ المسرح طقسا "في الشرق والغرب" وبعد زمن تحولت الطقوس إلى عروض، ثم دُوّنت العروض على أساس أنّها نصوص. في العروض الطقسية يحتل الجسد موقعا أساسيّا لأنّه يلعب دور الوسيط بين الخاص والعام. وهذا الموقع نابع بالأساس من موقع الإنسان في العالم ومن الشعور بالتوحد بين الإنسان في العالم ومكونات واقعه، وبين الإنسان والكون".

في هذا القسم أبحث في موضوعات جوهرية أخرى: الفضاء المسرحي والسُلطة والتسلّط والفضاء اللا مسرحي والثورة عليهما:

لأني أرفض أحادية المناهج المسرحية وتقسيماتها المُتطرفة- فن عرض، فن مُعاناة، مسرح تعليمي، مسرح طقوسي، مسرح حركة، مسرح لغة.. إلخ- أتناول أيضا حيوية النص وتأصيل العلاقة بينه وبين العرض بطريقة لا يعتدي فيها المُخرج على النص بدعوى أنّه مُؤلف العرض المسرحي، ولا يتعامل معه ككتاب مُقدس.

كما أحكي عن حيوية العرض وعلاقته التفاعلية مع المُشاهد، وتعاملي مع العرض باعتباره بروفه تنتج عرضا يراه مُشاهد جديد، وأن العرض ينمو بتراكم



العروض ولا يتجمّد في إطاره الأوّل، وهو نمو يلعب فيه الحضور الفعّال للجمهور دورا حاسما.
الفضاء اللا مسرحي:
المسرح يموت.
هذه حقيقة أؤمن بها.
أمّا ذاك الذي يساعد في دقّ المسامير الأخيرة في نعشه فهو ترسيخ تقنياته التقليدية، ومحاولة توسيعها وتنويعها لإعادته إلى الحياة من خلالها رغبةً في التمكن من مُنافسة أدوات إعلامية واسعة الانتشار مثل التلفزيون والسينما والفيديو والكومبيوتر. إلاّ أن التركيز على هذه التقنيات التقليدية باعتبارها بديهيات هو بالضبط ما يُحجّم المسرح ويقولبه في إطار ثابت، مُنتفخ، ومُزدحم.
كما هو معروف فإن أرسخ الأطر للمسرح هو العلبة الإيطالية، أو ما نسميه اليوم "خشبة المسرح".
إذا ما نظرت إلى ذلك الصندوق المُسمى "خشبة مسرح" من مسافة؛ ستجد أنّ الفرق بينه وبين شاشة تلفزيون أو سينما أو كومبيوتر ليس كبيرا. الفرق الوحيد، ربّما، هو أن ثمّة من يتحرك في ذلك الصندوق الآن، وأنّ ثمّة خارج الصندوق من يُحيّي في النهاية ومن يصفّق. هذا هو ما تبقّى من العلاقة الحيّة الحيوية والتفاعلية بين عنصريّ العرض: المُمثل والمُشاهد.
أما المُشاهد فقد تحول مُنذ زمن طويل إلى عنصر سلبي يستقبل ما يريد له العرض المسرحي أن يستقبل وبطريقة يتساوى فيها جميع من يجلس في الصالة. الكل بمواجهة عرض مسرحي يقول شيئا واحدا: حكاية واحدة، وزاوية نظر واحدة. الجميع يرى وجه المُمثل أو پروفيله، ولا أحد يرى قفاه لحظة يرى فيها آخر مُقدمته.
مثل هذه العروض تذكرني بسياسة القطيع!
لقد سيقت شعوبنا كجماعات "أو قطعان بالأحرى" إلى شيء واحد. جماعات يسوقها ديكتاتور واحد. جماعات تتبع حزبا واحدا. جماعات تتبع شاعرا واحدا. أو مُخرجا واحدا... إلخ.
أنا لم أعد أؤمن بهذا كلّه!
الالتباس والتنوّع في العرض المسرحي وفي الحياة بشكل عام هما شعاري.
إنّ ما يراه أحد المُشاهدين في المشهد المسرحي يراه آخر بطريقة مُختلفة، ومن زاوية مُختلفة، زمانية، ومكانية ونفسية. بحيث أحاول أن يخرج كل مُشاهد من مسرحيتي بتأويل لا علاقة له بتأويل الآخر.
في مسرحية "ظلال في الرمال"، وكما أسلفت في الفصل الأول تباين حتى التناقض رأي مُثقفين مسرحيين بلجيكيين وهما مُديرة معهد البحوث المسرحية الفْلامانية، وأحد مُستشاري شؤون المسرح في وزارة الثقافة. الأولى قالت إنّي تأوربت، والثاني صرّح أن عليَّ التخلص من تأثير الطقوس اليابانية!
لقد فقد العرض المسرحي سُلطة أحادية السرد، واكتسب طاقة دفعت كلٌّ لتأويل آخر. لقد كان للفضاء اللا مسرحي طاقة أخّاذة في هذا كما هي الكلمات غير المدوّنة في الحضارات الشفاهية التي تقبل تأويلات



تناقض بعضها بعضا، أو كالفن التجريدي، يبعث في المرء حكاية المُشاهد لا حكاية اللوحة.
أنا لم أعد أؤمن بالسُلطة.
في المسرح الذي أؤمن به لا وجود للسُلطة. لا سُلطة للمكان المسرحي، ولا سُلطة للنص، ولا سُلطة للمُخرج ولا للمُمثل. ثمّة علاقة غير تسلطيّة وغير بديهية نسعى لبنائها بين هذه العناصر. وهي علاقة مبنية على التفاعل Interac-tion لا على التنافس بين عناصر العملية المسرحية. وبهذا المعنى نحن لا نرى أنّ المكان المسرحي المُتعارف عليه "سُلطة" نسعى لإلغائها آملين أن نكتشف إمكانات لا مُتناهية في فضاءات أخرى: الفضاءات اللا مسرحية.
والفضاء اللا مسرحي هو أيّ فضاء لا يخضع لشروط العلبة الإيطالية التقنية أو المسرح الروماني أو الإغريقي. الفضاء المسرحي هو مكان ثابت تضع عليه ديكوراتك، وتصمم على تلك الديكورات مشاهد مسرحية، ولكي تجد التأثير المُناسب للمشهد تستخدم الإضاءة، والستائر.. إلخ. بالنسبة لي هذا مكان متحفي!
لوحة توضع في مكان مُعيّن بعد أن جفّت ألوانها، وتُوجّه عليها الإضاءة المُناسبة!
الفضاء اللا مسرحي، هو فضاء حي يدفعني لأنّ أكون وأتكوّن فيه، وفي تلك اللحظة بالذات. فضاء لا يقولب الجمهور بحضور سلبي، إنّما يعتبره المُمثل الآخر في المشهد. إنّ حقيقة خروج الفضاء اللا مسرحي عن قواعد الفضاء المسرحي تكسبه طاقة حيّة لا محدودة. فأنا أؤمن بأنّ التمرد على العادة يخلق الثورة.
الفضاء اللا مسرحي، فضاء لا يطلب منك أن تزيّنه، أو أن تصممه، أو تصمم فيه شيئا.
لا.
إنّه فضاء تصغي إليه فيفتح لك آفاقا غير متوقعة. تأتي إليه بجسدك فيحتويك كرحم الأم. تتكور فيه فيتسع لك. ثم إذا بك بعد زمن من العلاقة اللا مُتسلطة معه تكتشف أن طبيعتك الجسدية قد تغيرت فيه، وأنّه صار يكشف عن آفاقه المشهدية.
في مهرجان المسرح العالمي في أوكرانيا، وكنّا قد قدمنا مسرحية "دماغ في عجيزة" في كنيسة، ظنّ ناقد مجلة المسرح أنّنا مُتخصصون في تقديم عروضنا في الكنائس، بالنظر لما رآه واعتبره عملا عضويا في الفضاء الكنسي. وفي أمستردام، في مسرح Veem المُختص بعروض مسرح الحركة، علّقوا بعد عرض ذات المسرحية، أنهم لم يتوقعوا أنّ الفضاء الذي يعملون فيه مُنذ سنين يختزن ذلك القدر من الأسرار.
ما كتبته للتو ليس مديحا لكاتب السطور وطاقم عمله، بل مديحٌ للإصغاء التفاعلي اللا اغتصابيّ للفضاء. ذلك إنّ هذه الطريقة في العمل تبقي عروضنا المسرحية طازجة ومُنفتحة على شتى الاحتمالات. فحيوية الفضاء ووضع المُمثل النفسي وتفاعل المُشاهد يتمتعون بقدرة كيمياوية على تغيير التصميم المشهدي كل يوم. فلا يعود



العرض المسرحي الذي تعيشه اليوم تكرارا لما حدث أمس.

تمّ تقديم مشهد رقص في غابة في مسرح Arenbeg البلجيكي من خلال تسلق ستائر المسرح إلى القمة ثم التدحرج للأرض، لكنّه تحوّل في كنيسة أوكرانيا من عملية تسلّق إلى عزف على البيانو. فالبيانو الموجود في الكنيسة سمح للمُمثلة أن تغيّر المشهد كاملا، وتلغي الحركة وتستبدلها بلحن مُوسيقي عزفته على البيانو. كذلك تحول مشهد يحكي عن اليقظة من تعبير حركي حاد وواسع في فضاء مسرح Arenbeg إلى عزف إيقاع على الجدران والأرض في الكنيسة. ذلك أنّ تصميم وموجودات الكنيسة لم تسمح بالحركة الواسعة بمقدار ما منحتنا القدرة على إنطاق مرمر الأرض والجدران. وفي مشهد الانبعاث ألغينا أيضا في مسرح Veem رقصا عنيفا جنوب إفريقي واستبدلناه بأكوام ريش تنتفه المُمثلة من جلدها حتى تصبح عارية، أو دجاجة جاهزة للشي.

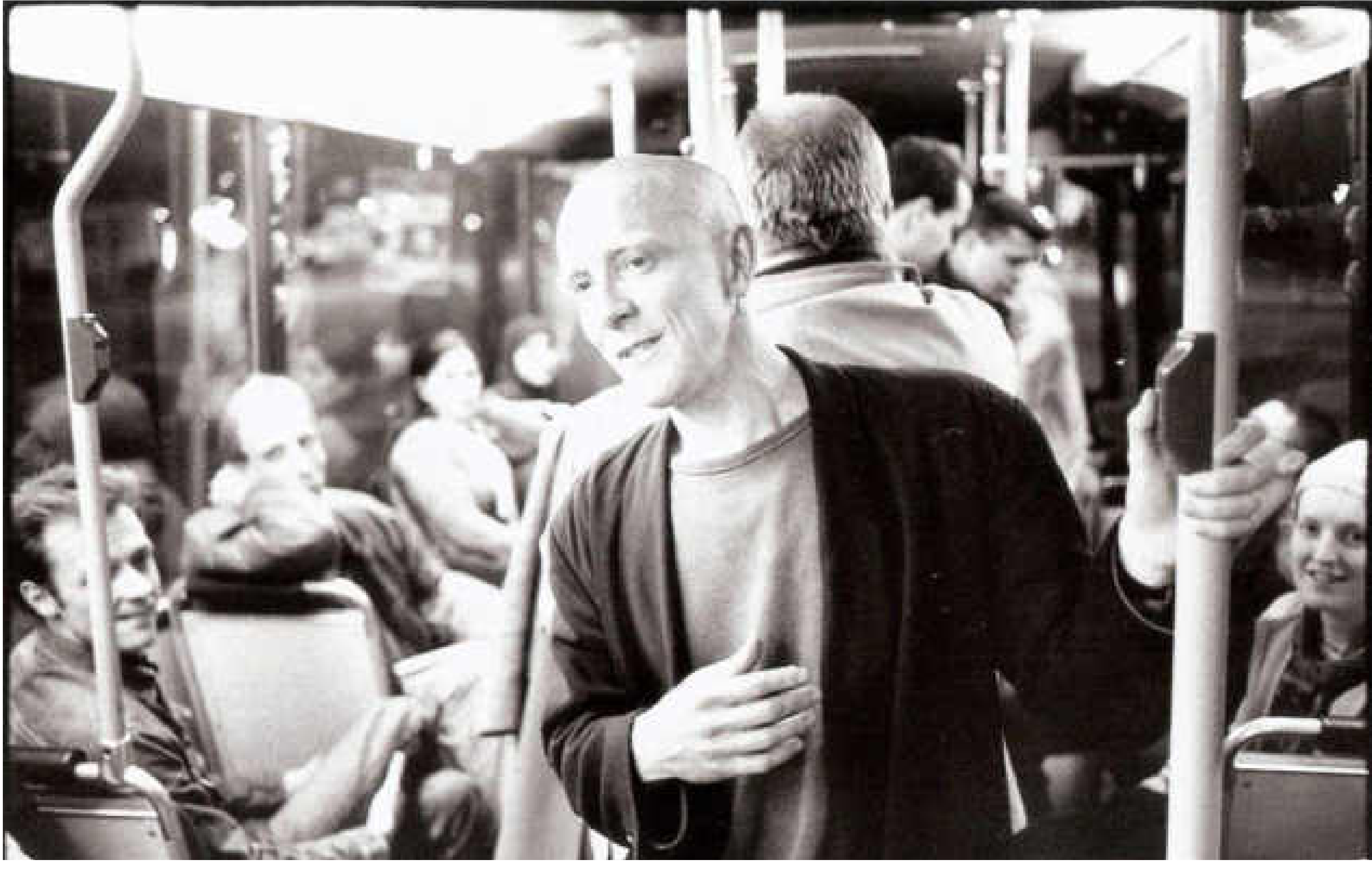
فكرة الريش استلهمناها من أقواس سقف المسرح التي تسلّقها أحد المُمثلين أثناء الارتجالات وعثر فيها على أعشاش حمام متروكة وأكداس من الريش. الأعشاش والريش أخذا مكان الرقص الجنوب إفريقي. لقد كان المُمثل مرعوبا من الريش بسبب ريشة صغيرة جدا دخلت قصبته الهوائية ذات يوم وأُجريت له عملية جراحية لإخراجها من هناك. لقد طلبتُ من المُمثل عدم الاقتراب من الريش بينما راحت الراقصة تنتفه عن نفسها فاستحال الريش والأعشاش إلى طريق سحري تختطّه المرأة للاقتراب من الرجل. أما سلبية الرجل وخوفه من الريش فقد منحت ذلك الطريق الريشي شكلا لموت أبدي. إنّ علاقة المُمثل الحساسة بالريش دفعت التأويل المشهدي باتجاه عضوي.

العرض المسرحي كائن من لحم ودم يتأسس ويحيا كل يوم من جديد في ظروف جديدة. إنّه ليس لوحة تنهيها وتضعها في متحف، أو تنتقل بها من جاليري إلى آخر. العرض المسرحي يعيد تأسيس معماره المشهدي بناءً على معطيات كل فضاء جديد، ويكشف عن نفسه وكأنه عمل يقدّم للمرة الأولى. إنّه كالماء ينتشر حسبما يقرر الفضاء أو الفراغ ذلك.

***

ما تقدم لا يعني أني أرفض العمل على الخشبة.

إنّني، بالأحرى، أسعى لإلغائها كسُلطة تاريخية ثم التعامل معها من جديد باعتبارها فضاءً لا مسرحيا كبقية الفضاءات، وبعد تجريدها من قوانينها التقنية: صالة، وخشبة، وإضاءة، وديكور، ومُوسيقى.. إلخ. أنا أرى أنّ عرضا مسرحيا ما يجب أن يكون قادرا على تقديم نفسه في حجرة أو في صالة كبيرة. في مكان مسرحي أو لا مسرحي. وأرى أنّ هذا لا يتطلب سوى إصغاءً "لا استجوابا" للفضاء: إصغاءٌ جسدي، حدسي، حسّي في محاولة للانتماء إليه من خلال العودة عن طريق الذاكرة الانفعالية، إلى المكان الأوّل؛ رحم الأُم، أو



إلى فضاءات تثير ذاكرات انفعالية مُشابهة. لقد تأكد لي أيضا أكثر أنّ وعي هذه التجربة وإنتاجها فنيا يسمح بوضع حواجز أو مسافات بين المُمثل والمُشاهد، كما يسمح بإلغاء تلك المسافات إلغاءً تاماً، وأن كلا الأمرين سيكونان في صالح خلق عرض تفاعلي.

حيوية النص:

أحاول في بحثي تأصيل العلاقة بين النص والعرض المسرحي بطريقة لا يعتدي فيها المُخرج على النص بحجة أنّه هو مُؤلف العرض المسرحي، ولا يتعامل معه في نفس الوقت ككتاب مُقدس.

انتبه!

إنّ هذا الكلام ليس بديهيا كما قد يبدو للوهلة الأولى. إذ يتوجب قبل كل شيء إقناع المُؤلف بحقيقة أن النص المكتوب على الورق يمرّ بتطورات "جوهرية أحيانا" وهو في طريقه للتحوّل من المستوى المدوّن إلى المستوى المرئي والمسموع. يجب إقناع المُؤلف أيضا أن عملية التحول هذه تشبه إلى حد بعيد عملية تحول الماء السائل إلى بخار أو الشرنقة إلى فراشة.

بمعنى آخر، أحاول في بحثي أن أقنع المُؤلف أنّه لا يتوجب ظهور النص على المسرح كما كتب. فالنص في علاقته مع المُخرج إنّما يستجيب للتأويل. فالمُخرج يجد غوايات مُحدّدة تدفعه لاختيار النص. وهذه الغوايات ذات الطابع الشخصي تحدد مسار العرض بعد أن تتفاعل بالطبع مع تأويل المُمثل.

أحاول، إذن، في عملي التركيز على العلاقة بين المُخرج والنص والمُمثل، بطريقة تغيب فيها سُلطات المُؤلف المُقدس، والمُخرج الخالق، والمُمثل النجم.

إنّ القوة الجبارة لنص مسرحي ما لا تكمن في كلماته أو قوله الفلسفي. ذلك أن كل النصوص الأدبية وغيرها تحتوي على كلمات ومقولات. إنّما تكمن قوة النص المسرحي في حيويته وفي لا محدوديته للاستجابة للتأويل وسماحه بأن يتغير من شكل إلى آخر. كذلك قدرته على أن يتفكك ويتركب مُستجيبا لشتى ضروب التحليلات والتأويلات وحتى قدرته على أن يبدأ من نهايته ليبعث في ذاته تركيبا جديدا.

لكن ما معنى قدرة النص أن يبعث في ذاته تركيبا جديدا؟

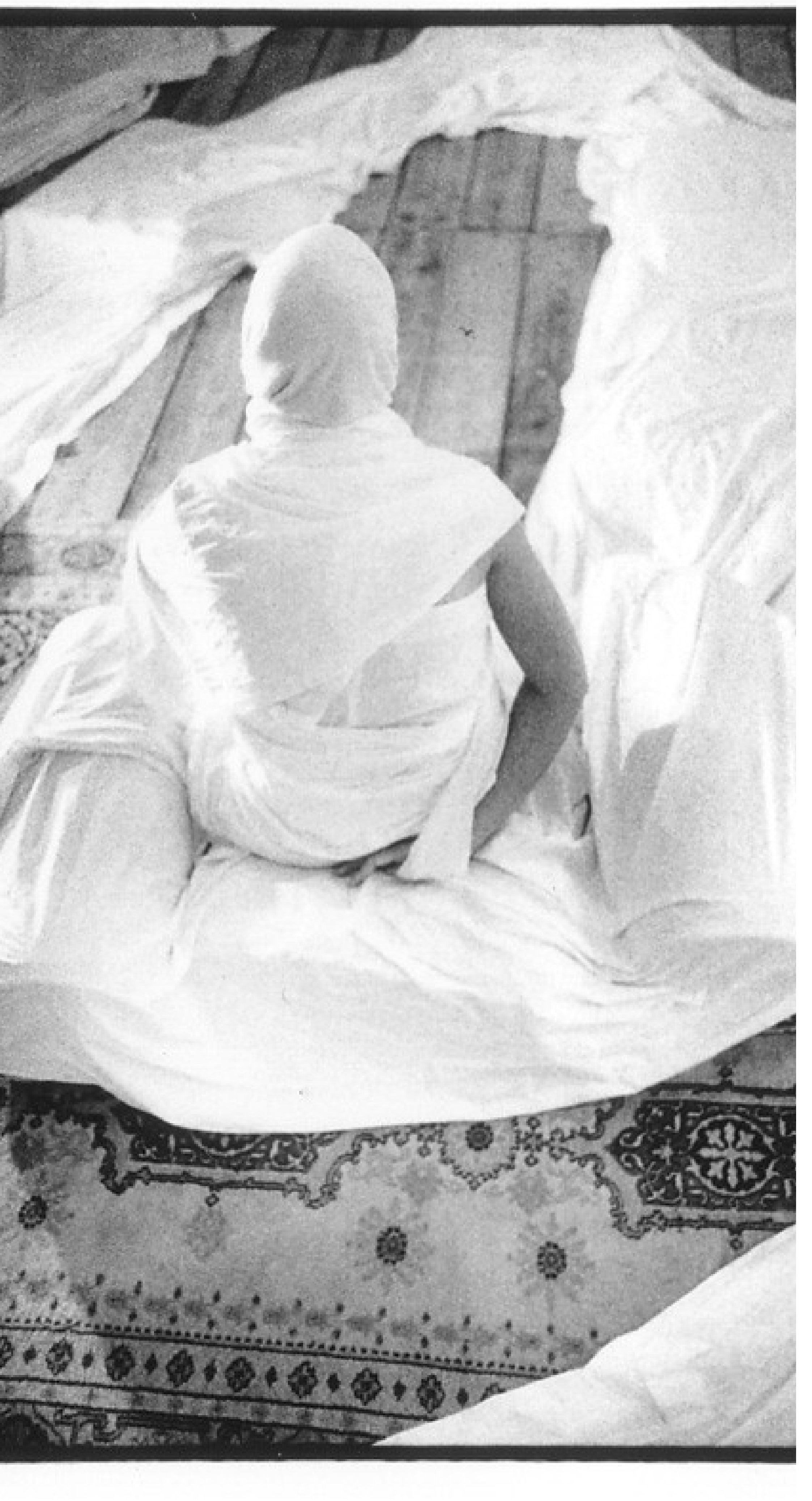
أليس هذا قولاً تجريديا وغامضا؟

سأطرح مثالا إيضاحيا:

إبّان التمارين الأخيرة على مسرحية "ظلال في الرمال" رحت أزور محلاً كبيرا للبسط الإيرانية. ولأغراض العرض المسرحي استعرت سجادتين مُتشابهتين من المحل وعلقتهما في فضائين مُختلفين.

لكن قبل أن أسترسل، عليّ أن أسرد موضوع المسرحية لكي تكتمل الفكرة:

تتحدث المسرحية عن رجل مُخابرات، مُختص بتعذيب المُعتقلين السياسيين أُحيل إلى التقاعد. ولأجل إخفاء الأسرار التي حملها عقودا يُقتل على يد الجهاز الذي كان يخدمه. مساءً، بعدما تنتهي مراسيم دفنه، وقبل أن تأتي الملائكة لتحاسبه على خطاياه، تزوره جنية جميلة كانت دائما عشيقة لأحلامه وملاكا حارسا له. فتنتزعه من القبر وتنكبُّ على مُمارسة طقوس لإعادته إلى الحياة. فعودته إلى الحياة هي الوسيلة الوحيدة التي تجنبّه عقاب الآخرة. فتمرّ الرحلة السحرية لإعادته إلى الحياة عبر الحياة الواقعية التي عاشها الرجل



كجلاّد لا يتورّع حتى عن مُمارسة أبشع المُحرمات ثم تعود إلى طقوس استحضار الأرواح الممزوجة بقصص عالم الجن. المسرحية مُؤلفة من 8 مشاهد ميثولوجية، و12 مشهدا واقعيا يوميا. في المشاهد الواقعية اليومية نرى الجلاد وهو يعذب سُجناء متنوعين بعضهم يعود له بصلة رحم، وفي المشاهد الميثولوجية نرى ذات الجلاد في معارك بطولية وسوريالية مع والد الجنية المُنكبّة على إنقاذه من عذاب الآخرة.

الآن، فلأعد إلى حكاية السجادتين التوأم: بعد أن وضعنا السجادتين في المكان المُتفق عليه انشغلت مع مُهندس الإضاءة، لكنني سمعت المُمثلات يطلقن كلمات الإعجاب بالسجادتين. واحدة تقول: إنّ الزولية الغامقة اللون تبعث فيها هالة من الطمأنينة، والأخرى تقول: إنّها تميل إلى تلك الفاتحة اللون لأنها تثير البهجة. كنتُ أبتسم من مِزاح المُمثلات حتى نظرت إلى السجادتين المُعلقتين دهشة!

إنهما تتناقضان بالألوان حقاً!

الأولى داكنة، والثانية فاتحة اللون، وقوة أو ضعف اللون تتحدّد حسب علاقة مسقط الضوء بالسجادة. أغلقت الأضواء وإذا بالبساطين، مرة أخرى، نسخة عن بعض.

حسناً، قلت لنفسي: ماذا سيحدث لو طبّقتُ هذا التناقض الداخلي والتشابه الخارجي على مسرحية "ظلال في الرمال"؟ وماذا سيحدث إذا ما حوّلنا المشاهد الواقعية اليومية فيها إلى منظومات حركيّة وصوتيّة مُجرّدة "وعتمنا على الكلام"، وإذا ما جسّدنا الحكايات الميثولوجية الثمانِ بالكلام "وسلطنا الضوء على كلمات الحكاية"؟

بعد 16 ساعة من التمارين تحوّلت القصص الميثولوجية إلى حكايات حُب وحشية كلامية باردة تنتهي دائماً بمصرع الجنية على يد عشيقها الجلاد، وخلالها تنشب بشكل مُستمر حرب طاحنة بين الجلاد ووالد الجنية الذي يبعث سعلاة لتأكله في سراديب المقبرة، أو حيتانا تبتلعه في الصحراء، أو جيوشا من الغربان تحت الرمال. بيد أنّ النهاية تبقى دائماً هي انتصار الجلاد على الأب. أما الحكاية الواقعية المُجسَّدة في هذا التأويل فقد غدت حركات ورقصات



وأصوات تعطي المُشاهد أحاسيس عن مواجهة ضروس بين الجلاد ووالد الجنية. وحينما تتطور الحكايات إلى مقتل دائم لوالد الجنية ونجاة الجلاد المُتكررة يستحق الجلاد أن يُصبح أبا للجنيّة!

السُلطة تكافيء القتل:

هكذا كانت مُنذ مطلع حكاياتنا الشعبية حتى اليوم. وهكذا صارت رسالة المسرحية عبر تأويل السجاجيد.

في عروض لاحقة، قرّرنا أن نُضيء النص من زاوية مُعاكسة. فحوّلنا الحكايات الشعبية إلى صور وأصوات عنيفة وحركات هائجة "مع تعتيم على كلمات الحكايات"، وركزنا على الكلام في المشاهد الواقعية "التأكيد على كلمات المشاهد الواقعية"؛ فأصبحت حكاية المسرحية كالتالي:

ثمّة رجل مُخابرات يُهدّد بالإحالة على التقاعد الأمر الذي يعني له أنّ السُلطة ستتخلص منه حتما بالنظر للأسرار التي حاز عليها طوال فترة عمله. لذلك يتشبث بوظيفته بأي ثمن، مما يدفعه إلى قبول استجواب وتعذيب زوجته وهو استجواب بمثابة الأمل الأخير له في بقائه في الوظيفة وعلى قيد الحياة. يقود الرجل زوجته إلى إحدى الزنزانات حيث يستجوبها بتهمة تفجير نادي ضباط ليلي كانت تشتغل فيه ابنتهما كعاهرة ترفيهية عن الضباط العائدين من خطوط النار. الرجل يتّهم زوجته بالمسؤولية عن موت الكثيرين في ذلك الانفجار وبينهم ابنته لأنّ الأم كانت تغار من علاقة مُحرّمة بينه وبين ابنته نشأت أثناء تدريبه على فنون التعذيب. رحلةٌ زادها التعذيب بأنواعه وخاتمتها مصرع الزوجة على يديه، ثم جنونه، لإدراكه أنّه إنّما قد أطلق النار على نفسه حينما أحال زوجته إلى جثة.

حكاية الضئيل. بحث في خراب الفرد واستعداده لارتكاب أيّ فعل، حتى أشنع المُحرمات للوصول إلى أهدافه. تلك كانت رسالة المسرحية في التأويل الثاني.

في التأويل الثاني تحولت الحكايات الميثولوجية إلى منظومة صورية/ صوتية هي تجسيد لمراحل التعذيب الوحشية التي يمارسها زوج مع زوجته، أو رجل مُخابرات مع مُعتقل.

أترى؟

تستطيع المسرحية أو "السجادة الإيرانية" أن تتحول إلى ما تريد. حينما تعتّم على الحكاية الشعبية تتوهج صور لا معقولة عن التعذيب المُعاصر. وحينما تعتّم على الحكاية الواقعية ترى الحكايات الميثولوجية وقد اكتست لبوس العنف والجنس والكابوس.

إنّ مثل هذه القدرة حاضرة في نصوص كثيرة. إلاّ أنّ ما لا يسمح للنص بأن يعيش حياته الداخلية الحيوية هو هيمنة الكاتب، وتسلط المُخرج على مقدراته إلى حدود "نسفه" كما يحلو لبعض المُخرجين العسكريين أن يرددوا.

حيوية العرض:

في بحوثنا الخاصة بالعلاقة التفاعلية مع المُشاهد ما نزال نحاول ألا نكون آباءً عليه ولا أبناءً له. نحن نعتبر عرضنا الأوّل هو بروفة أولى مع المُشاهد، وبقية العروض





بروفات مُستمرة تنتج عروضا يراها مُشاهدون آخرون. لقد درّبنا أنفسنا على أن تنمو عروضنا خلال حضور الجمهور الفعال في العرض المسرحي.
نحن نرى أنّ البروفه من دون جمهور هي مرحلة أولى، تليها أخرى مع الجمهور ونعني بها العروض التي ندرس فيها تجربة الجمهور لأجل تطوير العرض المسرحي بناءً على مُلاحظاته ومُقترحاته. أمرٌ يتطلّب أن تكون عروضنا قادرة على إعادة تركيب نفسها وكأنّها لعبة تركيب مُكعبات.
لقد لعب المُشاهد دوما في عروضنا دورا لا يستغنى عنه. ففي "بدويون في المدينة" تدخّل المُشاهد في تغيير بناء العروض حتى صمّم فضاءً للعرض وجلس معنا حيث انغمسنا في الإصغاء لتأويلاته الخاصة بالعرض والمُؤسسة على معرفته السابقة للعرض. إنّه مُشارك فعال خضعنا للظروف الخلاقة التي اقترحها علينا فكانت زادا أنضج عروضنا اللاحقة التي ظلّت دائما تخرج عن سُلطتنا أو تسلّطنا.

لقد اختار المُشاهد السينوغراف موقع عرض أثّثه بما يناسب خبراته الفنية أو الإنسانية. فمنحنا مرة مطبخا دفعنا في ذروة مشهد درامي أن نفتح صنبور ماءه ليهبّ الرذاذ بوجه المُشاهدين. ومنحنا تارة مكانا خصوصيا جدا "غرفة نومه"، فوجدنا أنفسنا نتعامل مع المكان بطريقة وضعت بقية المُشاهدين في موضع المُتلصّص. وأثّث لنا ثالثة مكانا بأجواء شرقية أكزوتيكية وجلسة عربية بعثت فينا طاقة النقد والسُخرية غير المُباشرة من البُعد الاستشراقي. واختار لنا رابعة فضاءً تجريديا سمح لنا أن نُبرز مشاهد العنف والعدوانية كبقع دموية في فراغ. فضياعنا في الفضاء التجريدي الكبير واللّا ألفة الكامنة في مسافات المكان المُتباعدة أوجدا لنا ركيزة تجريدية لبناء مشاهد العنف.
يمكنك أن تلمس أنّنا محكومون بخيارات المُشاهد الفنية التي تخلق لنا عروضا مسرحية جديدة بعدد الفضاءات اللا مسرحية. إنّ موقع العرض وموجوداته

تمنح عملنا فضاءات معنى، أو تأويلات جديدة. وهكذا يلد كل فضاء معانٍ جديدة وتداعيات نحبّ أن نسميها تأليفا جديدا للعرض.
كمُمثلة أو مُمثل نجد أنفسنا دائما في موقع جديد وبانتظار أن يولد عرض جديد. نحن لا نحاول أن نخرّب المكان. لا نحاول أن نفرض عليه رأينا. لا نتلاعب به ولا نعيد تشكيله ماديا "جماليا أو تأثيثيا". ذلك إنّ واحدة من طرق احترام الموقع وموجوداته هو تأكيدنا على أشيائه عبر التعامل معها سلبا أو إيجابا أو من خلال تغيير وظائفها المُعتادة حيث يصبح السرير سفينة، والسجادة شراعا، أو كفن.

***

أما الإضاءة فنتعامل عادة مع إمكانيات بدائية أو غير مسرحية كمثل ما ينتجه ضوء النهار وعتمة الليل، والشموع، والنار، والمصابيح اليومية، وقد يضع مشاهد/ مُخرج بروجكتور مسرحي مُعتقدا أنّه سيصنع من فضائه عالما يحاكي المسرح



المعروف. في الحالة الأخيرة نقوم بتجريد البروجكتور من عناصره المسرحية التي تعلمناها في المعاهد ومن خلال التجربة ليصبح مصدر ضوء آخر كبقية المصادر غير المسرحية.
على صعيد الصوت نتعامل مع الفضاء باعتباره مركزا لإنتاج الصوت أو صندوق رنين نترك فيه الأصداء تولد وتتغلغل فينا وفي المشاهد. فالفجوات الفضائية المُنتجة للرنين الكائن في الأشياء أو حتى الأشياء غير المُنتجة للأصوات تبعث روحا تأويلية بكرا للعرض. تأمّل الأرض وما تمنحه من إمكانيات صوتية إيقاعية وغير إيقاعية. اختبر الحائط وما يختزن من ذاكرة صوتية عنيفة أو شفيفة. كوّن علاقة مع السقف من الداخل ومن الخارج لترى أيّ كائن ذلك.
نعم.
غالبا ما يتم تقديم عروضنا بدون آلات تضخيم صوتية. فنحن نفضّل أن نستخدم الطرق العضوية لتكبير الصوت.
إنّ علاقة المُمثل بمراكز الرنين الصوتي داخل جسده وخارجه قادرة على تكبير الصوت تعبيريا ونفسيا وروحانيا، كما أنّ علاقات جسد المُمثل بالفضاء والأشياء ومن ضمنها صوته، قادرة على أن تمنحنا أحاسيسا ذات أصالة لا تخلقها سوى تلك العلاقات.
أنت تعرف أنّ الصوت هو منتوج العلاقة بين الأشياء وحركة الهواء. إنّ للعلبة المعدنية صوتا سحريا، وللقدح رنين العرافات، ولزجاج النوافذ وقع الترقّب، وللأبواب رائحة الفراق، وللكتب صدى الأقدار.
الأدوات المسرحية، إذن، تستخدم أو يُتعامل معها بطرق خلاّقة غير مكرورة ولا تقليدية ولا تصويرية.
إن الدراماتورجي وخط الحكاية يخضعان لتأثير المُشاهد أيضا. ذات مرّة طلب منا مُشاهد استضافنا لتقديم "ساعات الصفر" أن نؤكد على الجانب المُسالم من الحكاية فقط، بينما انتقت مُشاهدة أخرى() مجموعة مشاهد بحسب وجهة نظرها لتقديم مسرحية "شجرة الألم". في مسرحية "عين البلح" وضعنا الجمهور في مكان الدراماتورج حينما تركناه يقرّر حذف أو تقديم المشهد الأخير من العرض!
في ذروة المسرحية وفي لحظة مفتوحة على مُختلف الاحتمالات أوقفنا العرض ووضعنا أنفسنا والمُشاهد في حيرة هل يستمر العرض لتقديم المشهد الأخير أم لا! وقد سعينا بصدق إلى تشجيع المُشاهد لكي يتخذ قرارا دراماتورجيا أدّى إلى مُغادرة بعض المُشاهدين ظنّا أنّ الحوار التفاعلي معهم كان هو المشهد الأخير، وبقاء قسم







آخر صامت لا يدري ما يفعل، وانشغال قسم ثالث بتحليل أسباب بقاء أو حذف المشهد. هكذا حذفنا في عرض مُعين المشهد الأخير وقدمناه في ليلة أخرى، وتوشّحنا بالصمت في ليلة ثالثة أمام شتائم جمهور مسرحي رأى أنّنا نخرّب المسرح ونحوّله إلى أضحوكة. لقد أضيف مشهد جديد للعرض في كل الحالات الآنفة وهو مشهد مُمثلوه الجمهور أنفسهم. مشهدٌ ومُمثل غير قابلين للتكرار.

بالطبع لولا توضيب العرض المسرحي بطريقة تسمح بإعادة تفكيكه وتركيبه من جديد مع الجمهور لما تمكنا من بناء هذه العلاقة الحيوية.

استنتاج:

إنّ المُشاهد قادرٌ على التحرك داخل العرض المسرحي بحيوية ومرونة تسمح له أن يختار مقطعا من نهاية المسرحية ليضعه في المُقدمة ويدفع بالأحداث أن تتسلسل من الخلف إلى الأمام، أو أن يختار مقاطعا من الوسط، ويترك المُمثل في حالة ارتجال يلتزم فيه بالنص أو يقوم بمُونتاجه الشخصي. فالمسرحية ليست سوى مجموعة حيوات أو مُعطيات قادرة على التفاعل والتحوّل الكيمياوي. وإنّ العرض المسرحي ليس سوى كائن غير مُتحجر وقابل للحياة في خارج الأطر التي رُسمت له في تمارين الكادر الفني.

المُمثل:

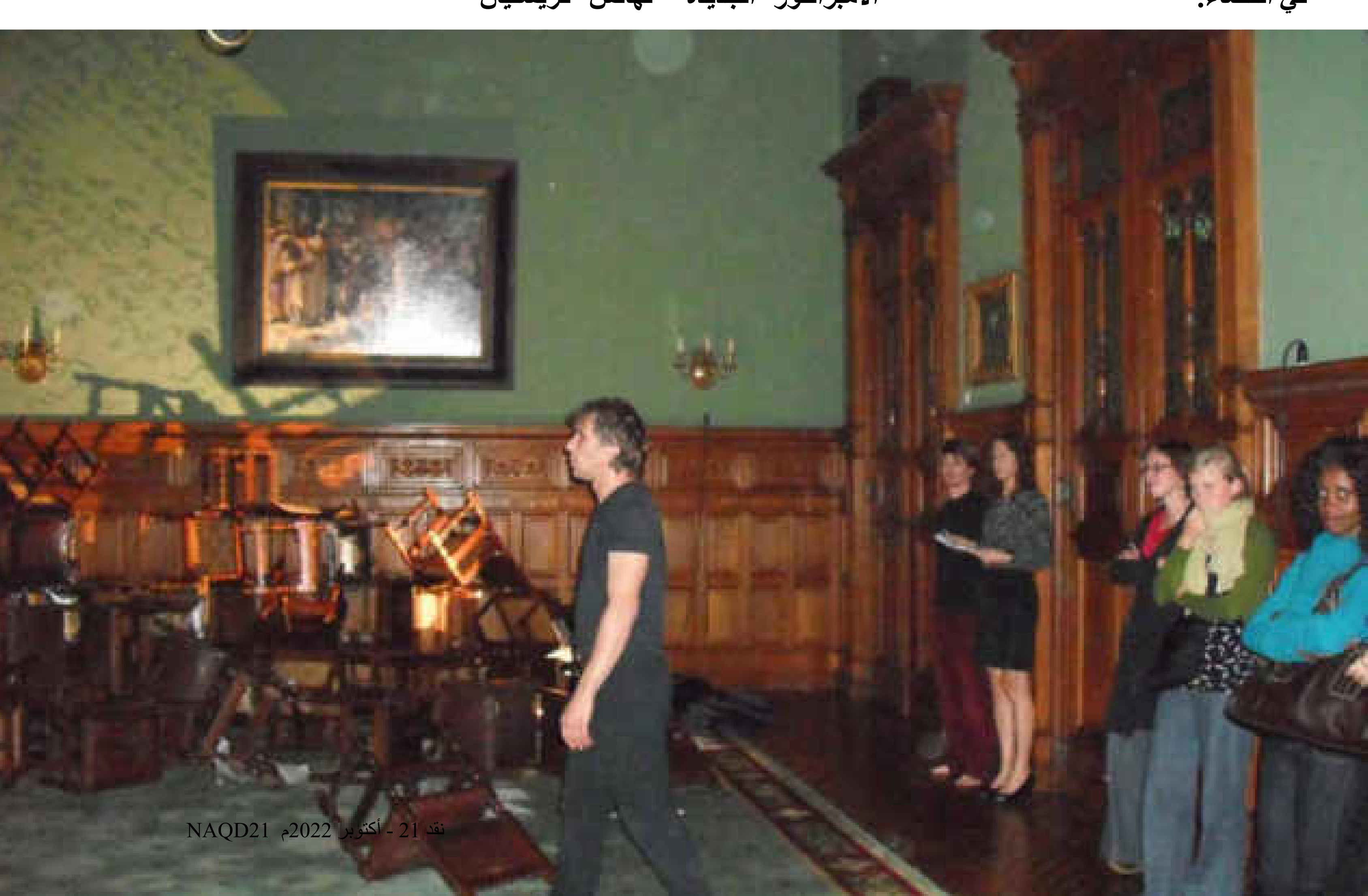
هذه الطريقة من العمل تشترط على المُمثل أن يتمتع بإمكانيات جسدية، وروحية، وذهنية، وتقنية وثّابة. إنّه لمن واجبه الإبداعي أن يكيّف نفسه كل مرة على مُعايشة ظروف حيّة تُمنح له أو تُحيط به. ظروفٌ عليه أن يقرأها ليولد العرض بِكراً. يجب عليه أن يكون مُتيقظا لما تنتجه الدوافع الجديدة من فضاءات دلالية تقتضي أن تُرى وتُستوعب وتُدمج في العرض. وبخاصة عندما تجري الأمور عكس المتوقع كمثل حدوث خلل أو خطأ أو نسيان ناتج عن تغييرات الظروف المكانية والزمانية والبشرية اليومية.

حينما نسي "توني دو ماير" ذات مرة النص ارتجل عملية بحث حرفية عن النص بين الجمهور وقلّب عنه تحت السجاجيد ووضع الجمهور في حيرة هل أنّ ما يجري جزء من العرض، هل عليه تذكير المُمثل، أم هل سيبدو مُتطفلا على مجريات أحداث مُحددة سابقا؟ في تلك الليلة تيقّنا مُجددا أنّ الجمهور قد تحول فعليا إلى طرف غير مُتفرّج في العرض وذلك حتى في حال عدم تدخله في الحدث.

طقوس اللقاء:

نحن لا ننكر أن ثمّة في المسارح فسحة للتفاعل بين الجمهور والعرض، ولا ننكر كذلك أنّنا جزء من هذه الحركة التفاعلية الباحثة عن إعادة الصفة الخالدة الوحيدة في المسرح وهي ارتباطه الحيّ مع الجمهور ودخوله في أصالة العرض وطقس اللقاء

الحميم.
بل نحن نرى أيضا أنّ على الفنان يترجل من علياء الخشبة والمنبر ويترك موقعه النخبوي لصالح اختيار نفس موقع الجمهور لكي يصبح العرض الفني قائما على اثنين في حوار: إنسان وإنسان وليس فنان ومُشاهد. وهذا اللقاء بين الإنسان والإنسان لا يقتصر على المشاهد المسرحية التي يكون فيها الجمهور فاعلا فحسب، بل وتشمل ما يحيط بالعرض بدءً من قدوم فريق العمل الفني وختاما بمُغادرته.
هنا تخطيط سريع لمجريات واحدة من العروض المسرحية:
دلفنا بيت صاحب الدعوة وهو شخص غير فنان. شربنا شيئا ودردشنا في الطقس وبقية الأحوال، واستمعنا إلى مُقترحاته بشأن الفضاء الذي جهّزه لتقديم عرضنا. ثم قادنا إلى هناك وشرح لنا أسباب اختياره للمكان وإعداده السينوغرافيا بالطريقة التي وجدناها. تأملنا معه المكان، وابتدأنا بالتعرّف على المكان جسديا ومن ثم دراماتورجيا وإخراجيا. بعد حوالي ثلاث ساعات انتهينا من ترتيب عدّتنا المسرحية في الفضاء.
جاء الجمهور، فشرب شيئا وتوزّع في المكان بمُساعدة المُخرج أو صاحب الدار. قدمنا حكاياتنا والتقينا المُشاهدين بعد الختام واحتسينا معا قدحا وتجاذبنا أطراف الحديث وأصغينا للمُلاحظات. وحين شعر المُشاهد أن لا حواجز بيننا تطوّر اللقاء إلى سهرة امتدت حتى ساعة مُتأخرة.
الهدف من المثال السابق هو التأكيد على أننا نعمل مع فضاء غير مسرحي ومع مُخرج وسينوغراف غير مسرحي. بمعنى أنّنا نبذل جهدا للتنقل بعروضنا خارج الأوساط النخبوية لكي تتفاعل العروض مع مُختلف أنواع المُشاهدين العاديين، أو المنزوين على هامش المُجتمع، أو المحجوزين في مشافي الأمراض النفسية، أو السجون، أو مُخيمات اللاجئين، أو دور العجزة.. إلخ.
ذلك أنّ لقاءنا بهؤلاء الذين ما اعتادوا الذهاب إلى المسرح يضعنا أمام أسئلة غير مسبوقة. فهذا جمهور عفوي، فضولي يقف أمام عملية مسرحية، أو كودة غير معروفة بالنسبة له. أمرٌ يضعنا تماما في موقع ذلك الملك العاري في قصة "ثياب الامبراطور الجديدة" لهانس كريستيان أندرسن() ويضع الجمهور في موقع الطفل الذي يرى وليس المُتعلّم الذي توهمه الكودات المُختلفة بملابسه الزاهية الجديدة. هذا سبب جوهري. فلأننا لا نعرف كيف يفكّر هذا الجمهور نعوّل على آرائه في كشف أوهامنا التي تساعد في أن تبعث حياة جديدة في الأعراف المسرحية. نحن نحشّد للعروض التي تتم مع جمهور غير مسرحي كثيرا من النقاد وباحثي علم المسرح والفنانين المسرحيين لاختبار العلاقة بين عنصرين غريبين عن بعضهما البعض.
تستطيع في النهاية أن تنظر للأمر بأنّ ثمة مجاميع بشرية تلتقي وهي لا تعرف بعضها البعض. نتيجة اللقاء هي تبادل معرفي واجتماعي تنبثق منه أحيانا أحداث خارجة نهائيا عن الطقس المسرحي: علاقات حميمية أو صداقات أو زواج يشعر طرفاه بالامتنان لعمل أصبح بنظرهم عرابا لحياتهم فيقدمون لنا هديةً هي دعوتنا لتقديم العرض لديهم. وهكذا تتوالى السلسلة وتستمر العروض حتى تصل إلى بيت القصيد!



الصفحة الأخيرة

الخيال: فعل غير قانوني!

يُقال أن الصورة أفصح من مئة كلمة، وأظن أن المُقارنة ما بين صورتين أفصح من ألف كلمة، أنا أنظر لهاتين الصورتين كثيرا، هما بالنسبة لي يمثلان أكثر همومي الثقافية إلحاحا، في الصورة الأولى نرى بكار طفلا مُتقزم الحجم، يصحب عنزة صغيرة بلهاء الملامح، ويلهو معها وسط قريته البسيطة في "حكايات" بسيطة لدرجة الملل، في الصورة الثانية نرى "ثور" إله الرعد الشمالي، عملاق مُدرع يحمل مطرقة تخضع لها الصواعق نفسها، يقود مركبة تجرها عنزتان جبارتان، قادرتان على الطيران، والعودة للحياة بعد قتلهما والتهامهما، معا يواجهون العمالقة والجبابرة، عبر العوالم التسعة للأساطير النوردية القديمة.

الصورة الاولى هي ما يُقدم لأطفال مصر والشرق الاوسط من خيال، والصورة الثانية نموذج لما يقدم لأطفال الغرب من خيال، في صغري كنت شغوفا بالجلوس إلى جدتي ريفية الأصول والإنصات للحكايات الشعبية البسيطة التي كانت تحكيها، لم يبق في ذاكرتي من تلك الطفولة البعيدة سوى اللاشيء تقريبا من الأحداث والشخصيات، حينما انتبهت لأهمية تسجيل مثل هذه القصص، كانت قد انمحت من ذاكرتها، غالبا ضاعت هذه القصص للأبد- للأسف الشديد- لكن ما بقي منها مُندمجا في روحي ذاتها هو خيالها، خيالها الجامح البري، كانت شيئا من عيار ألف ليلة وليلة، من وزن قصص الأخوين جريم، شيء مُتجذر في التراث البشري للناس، يتناقل شفهيا من جدة لحفيدة ومن أم لابنة، لا يمكنني حتى تخيل متى وُلدت أولى تلك الحكايات، ولا بأي لغة قيلت للمرة الأولى، كان هذا خيالا شعبيا خام، الخيال الذي استمدت منه ألف ليلة وليلة ذاتها، الخيال الذي وُلدت منه قصص الأخوين جيروم، وملاحم تولكين، وخرافات أيسوب الإغريقي، أنا مدين لهذه القصص بأنها منحتني "خيالا" أزعم أنه جامح، يولد كل البشر بخيال، لكنه كأي قدرة طبيعية، إن لم يلق الرعاية سيذوي ويتلاشى، ونحن نرعى خيال أطفالنا بقصص "بكار"، يا للبؤس!

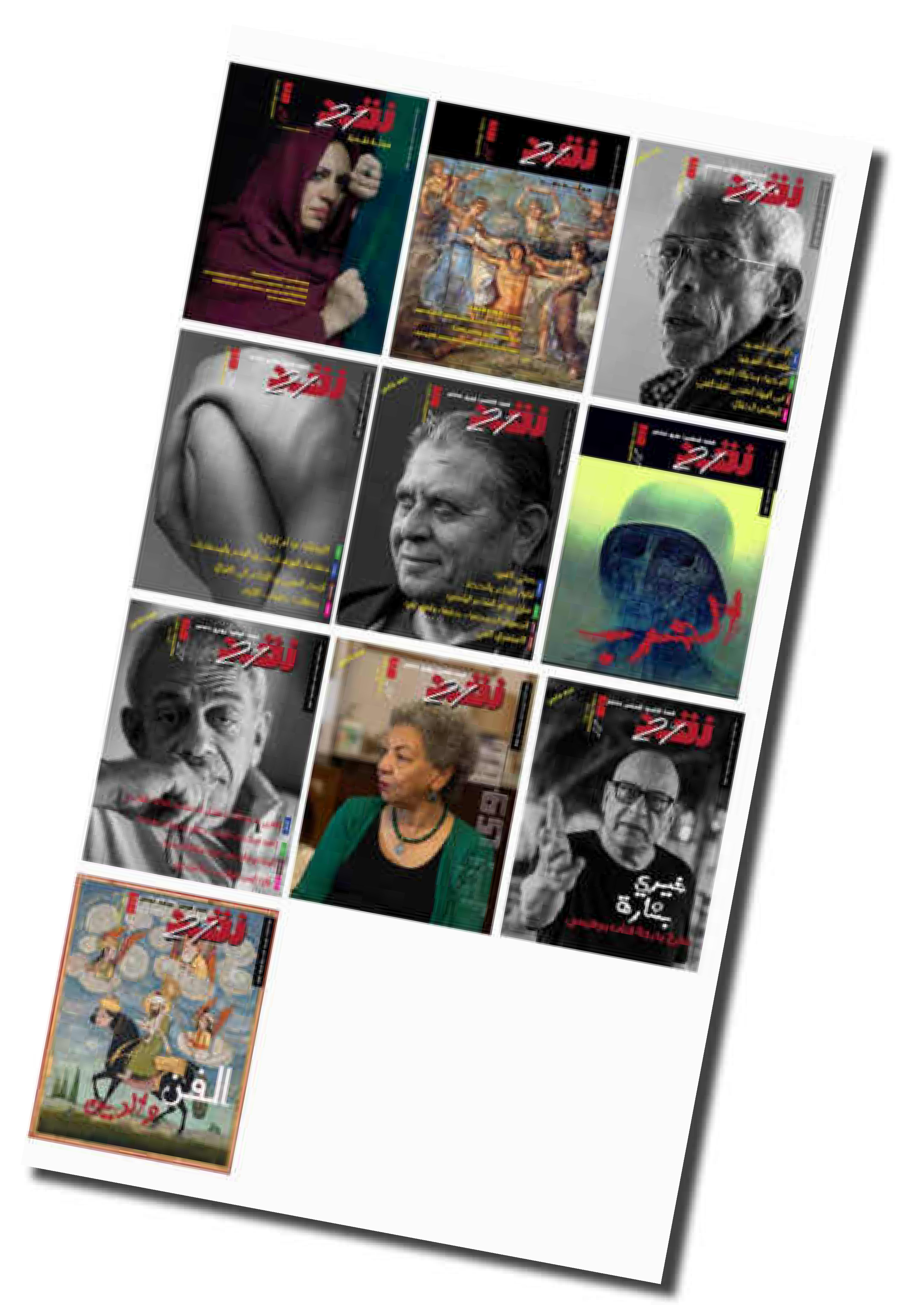




نحن حرفيا نقمع خيالهم ونقتله، نمنع عنه الماء والهواء، ليذوى ويجف، فتولد أجيال مُتتالية بلا خيال، الخيال ليس أمرا مُتعلقا بالإبداع الفني فقط، من دون خيال، لا يمكن إنجاز شيء تقريبا، يجب أن تتخيل أي شيء أولا قبل أن تستطيع فعله في الواقع، الخيال هو تفكيك عناصر العالم المادية، وإعادة ترتيبها وبنائها طبقا لصورة ذهنية، هي انعكاس شخص لذلك العالم، الخيال هو أن تعيد إنتاج العالم، جديدا مُختلفا، كل شيء يبدأ بالتخيل، من المباني حتى الخطط العسكرية، من حلول المُعادلات الفيزيائية حتى طرق إجراء العمليات الجراحية، الخيال هو امتلاك شجاعة تحدي الصورة السائدة للعالم والقدرة على اقتراح صورة أخرى، وبناء مُختلف له، علينا أن نسأل: هل الخيال فعل غير قانوني أو لا أخلاقي في الشرق الأوسط؟!

كنا نمتلك خيالا فيما سبق، الأدب الذي كُتب قبل قرون عديدة، الفتوحات المكية، والمواقف والمُخاطبات، ورسالة الغفران، وألف ليلة وليلة، كيف أصبح جافا مُتصحرا ومُتقزما؟ لماذا أصبحنا نفتقر للخيال؟ لم يعد يمكننا فنيا سوى إعادة إنتاج حيواتنا الواقعية بكل ما فيها من اعتيادية وملل؟ لماذا يفتقر الأدب العربي لأجناس أدبية مثل الـHigh Fantasy وأدب التاريخ البديل والخيال العلمي، بل يفتقد حتى لأدب الرعب والرواية البوليسية؟ لماذا أصبحنا من دون خيال؟ أو لم أصبح خيالنا "جبانا"، مُتقزما، يكتفي باللهو في زريبة العنزة رشيدة، بدلا من التحليق مع "تانجريسنير"، و"تانجنجوستر" عنزتا "ثور" الجبارتين؟ متى سيمكننا امتلاك شجاعة ارتكاب هذه الجريمة مرة أخرى؟ جريمة الخيال.

ياسر عبد القوي



خيري
بشارة
الفن والدين



فيلم "حدث في 2 طلعت حرب" هو فيلم للمُخرج مجدي أحمد علي من إنتاج 2022م، يدور الفيلم في إطار اجتماعي سياسي، حيث نرى مُعظم أحداث الفيلم تدور في بناية بشارع طلعت حرب مُطلة على ميدان التحرير. يحوّل المُخرج هذه البناية إلى البطل في الفيلم حيث قسم المُخرج فيلمه إلى أربع فترات زمنية من تاريخ مصر، وهذه الفترات تدور أحداثها بالكامل في البناية، بينما تضطرم الأحداث جميعها- اجتماعية وسياسية واقتصادية- من حولها. حاز الفيلم على العديد من الجوائز والتي كان آخرها في مهرجان "كازان" في روسيا.